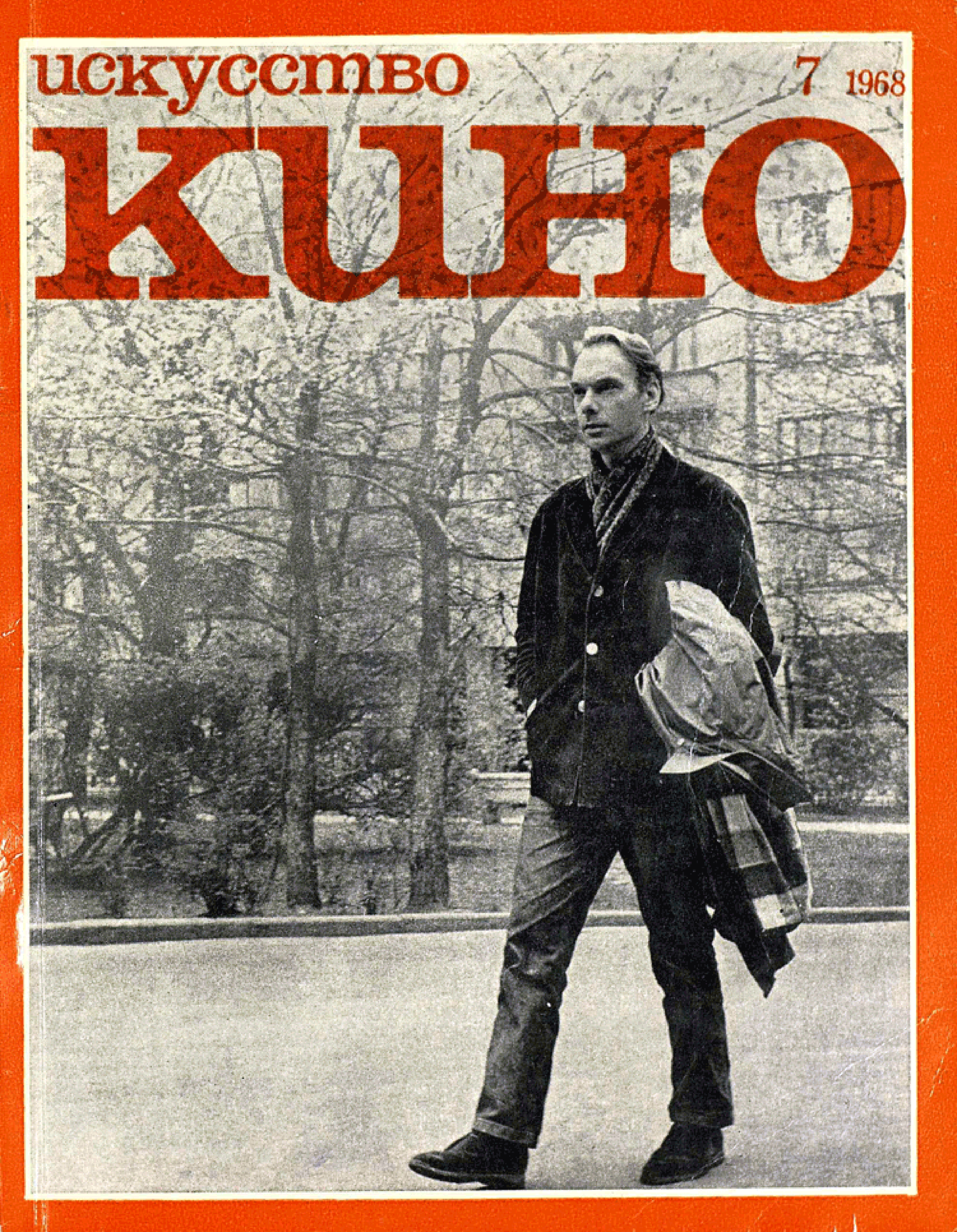

искусство
7 1968
КИНО

Премии III Всесоюзного кинофестиваля в Ленинграде

По разделу историко-революционных фильмов первый приз получил фильм **«Железный поток»** (киностудия «Мосфильм»), второй — **«26 бакинских комиссаров»** («Азербайджанфильм» и «Мосфильм»).

Первая премия за лучший фильм на современную тему присуждена не была. Лучшей работой на современную тему признана лента армянских кинематографистов **«Треугольник»**, ей присуждена вторая премия.

Первую и вторую премии за лучший фильм для детей и юношества получили картины **«Я вас любил...»** (киностудия имени М. Горького) и **«Республика Шкид»** («Ленфильм»).

Первого приза за лучшую кинорежиссуру удостоен **Ю. Райзман** — постановщик картины «Твой современник».

Специальная премия присуждена **Т. Окееву**, режиссеру картины «Небо нашего детства» («Киргизфильм»).

Первую и вторую премии за лучшее исполнение женских ролей поделили **Л. Абашидзе, В. Артмане** и **М. Цулукидзе.** Первая премия за лучшее исполнение мужской роли присуждена **Н. Плотникову** («Твой современник»), вторые — **Е. Умурзакову, Е. Копеляну, З. Мухамеджанову, Г. Цилинскому** и третьи — **Н. Губенко, Р. Нахапетову** и **Б. Чиркову.** Жюри посмертно наградило специальной премией известного актера **П. Алейникова** за его последнюю работу в фильме «Утоление жажды».

Премиями, призами и дипломами отмечены также многие индивидуальные работы. Ряд фильмов удостоен специальных призов ВЦСПС, ЦК ВЛКСМ, Главного политического управления Советской Армии и Военно-Морского Флота, Союза спортивных обществ и организаций, журналов «Искусство кино» и «Советский экран». Редакция журнала «Искусство кино» присудила почетный диплом «За талантливый дебют» режиссеру **Т. Окееву** (фильм «Небо нашего детства»).

Лучшим мультфильмом признан **«Варежка»**, сделанный на студии «Союзмультфильм». Вторую премию поделили между собой две картины — казахская **«Почему у ласточки хвост рожками»** и украинская **«Песенка в лесу».**

По разделу хроникально-документальной кинематографии первый приз разделили между собой полнометражная лента **«Твое щедрое сердце»** (Ленинградская студия кинохроники) и короткометражная **«Чабан»** («Киргизфильм»), а второй приз — две ленты: **«Семь песен об Армении»** (Ереванская студия хроникально-документальных фильмов) и **«Рыбачка»** (Дальневосточная студия кинохроники).

Два полнометражных фильма признаны лучшими по раздегу научно-популярных фильмов: **«Язык животных»** («Киевнаучфильм») и **«Дмитрий Шостакович»** («Центрнаучфильм»). Второй приз присужден полнометражной ленте **«Возрождение»** («Леннаучфильм»).

Премиями и дипломами отмечен ряд киножурналов, в числе которых Всесоюзный сатирический журнал **«Фитиль».**

искусство
КИНО

Ежемесячный журнал

Орган Комитета
по кинематографии
при Совете Министров СССР
и
Союза
кинематографистов СССР

Журнал основан в 1931 году

Наша сила — в коммунистической убежденности 1

Евгений Рябчиков. Титаны, герои, борцы 3

Перед встречей «за круглым столом»

Первое слово — Дзиге Вертову 12

Новые фильмы

Николай Тихонов. «...Малые люди в нем велики!» 27
И. Левшина. Актерский фильм 33
М. Кушниров. Три фильма о Горьком 39
Лев Рошаль. Поэзия и проза . 44
Л. Закржевская. О скамейках в Копенгагене и других городах 48

Что вы об этом думаете?

Ф. Хитрук. Проверить практикой! 55

С. Асмикян. О «репертуарном фильме» 57

Фильмы в рабочей спецовке

Михаил Арлазоров. Дорогие галочки 63
Эм. Двинский. Пропагандировать технику — наш долг . . . 67
С. Райтбурт. Надо разобраться в терминологии 69
Беседа «за круглым столом» . . 73

Среди актеров

И. Кацев. О ремесле и призвании 80

Школьник и кино

Ф. Нодель. Когда приходит молодежь 88
С. Марценюк, И. Онищенко. Учась у Довженко. 94

Телевидение

Л. Золотаревский. Малые формы телекино 98
Н. Чернова. Доверие к танцу 105

Петр Масоха. Счастье 107

За рубежом

«17-я параллель» Йориса Ивенса 128
К. Парамонова. Перед фестивалем в Пуле 132
Отовсюду 141

Сценарий

Резо Габриадзе. Паросский мрамор 147

Обложка **А. А. Семенова**

Художественный редактор
Л. И. Гориловская

Технический редактор
Р. М. Гродская

Рукописи не возвращаются

Издание
Союза кинематографистов СССР

Цена 1 руб.

На первой странице обложки актер и режиссер Алексей Баталов. Беседу с ним читайте на странице 80—87.

искусство
КИНО

Iskusstvo Kino

Cinema Art

Our Strength Is in Communist Conviction (page 1)
Editorial Article

Evgeny Ryabchikov. Titans, Heroes, Fighters (page 3)
Article about the military-patriotic theme in Soviet cinema art

Before the „Round-Table Meeting“

Dziga Vertov is the First to Speak (page 12)
New publications of articles by this outstanding Soviet documentary film maker

New Films

Nikolai Tikhonov. «...The Little Man Is Great in Him!» page 27)
Review of the film «Unforgettable» (Mosfilm Studios)
Inna Lyovshina. A Film of Actors. (page 33)
Review of the film «Three Poplars in Plyushchikha» (Central Gorky Children's Film Studios)
Mark Kushnirov. Three Films about Gorky (page 39)
Review of the films «Visiting Gorky in Capri», «Meetings in Yalta», «The Italian Page» (Tsentrnauchfilm Studios)
Lev Roshal. Poetry and Prose (page 44)
Review of the films «I Shall Return to You, Russia!» (Central Documentary Film Studios) and «Excecuted in 1941» (Minsk Popular-Science and Documentary Film Studios).
Ludviga Zakrzhevskaya. About a Bench in Copenhagen and in Other Cities (page 48)
Review of the film «The Bench» (Soyuzmultfilm Studios)

What Do You Think About This?

Fyodor Khitruk. Check up by Practice! (page 55)
An article about creative units at film studios

Suren Asmikian. About the «Repertoire Film» (page 57)
Article about problems of Armenian cinema

Films in the Making

Mikhail Arlazorov. Costly Diddles (page 63)
Emmanuil Dvinsky. It is Our Duty to Encourage New Engineering Means (page 67)
Semyon Raitburt. We Must Clasify the Terminology (page 69)
The above are 3 articles about the so-called «films made to order»

Among Actors

Izrail Katsev. Of Craft and Vocation (page 80)
Dialogue with Alexei Batalov, the actor and director

Schoolchildren and Cinema

Felix Nodel. When Young People Come to the Cinema (page 88)
Stepan Martsenyuk, Ivan Onishchenko. Learning from Dovzhenko (page 94)
Articles about work with schoolchildren

Television

Leonid Zolotarevsky. Cinema Small Forms (page 98)
Natalia Chernova. Trust in Dancing (page 105)
Review of the TV film «Leningrad Ballet» (Lennauchfilm Studios)

Pyotr Masokha. Happiness (page 107)
Memoirs of an actor of his joint work with Alexander Dovzhenko

Abroad

Joris Ivens's «17th Parallel» (page 128)
Extracts from articles in French papers about the new film of the Dutch director

Kira Paramonova. Before the Festival in Pula (page 132)
A review of new Yugoslav films

From Everywhere (page 141)

Film Script

Rezo Gabriadze. Parossa Marble (page 147)

Адрес редакции: Москва А-319, ул. Усиевича, 9
Тел. 151-02-72
А07564. Подписано к печати 17/VI 1968 г.
Формат бумаги 70×90 $^{1}/_{16}$. Печатных листов 12 (условных листов 14)
Тираж 31 100 экз. Заказ 2459
Московская типография № 2 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР. Москва, проспект Мира, д. 105

Наша сила — в коммунистической убежденности

Все, что делает сегодня каждый из нас, неотделимо от коммунистического строительства. И поэтому, в конечном счете, вся наша многообразная деятельность поверяется главным — насколько она полезна, нужна, кровно необходима Родине, народу и партии в решении грандиозной задачи создания первого в мире коммунистического общества.

К этому обществу надо сегодня готовить людей, воспитывая в них коммунистическую убежденность, чувство ответственности, патриотизм и высокую духовную культуру. В многогранном процессе воспитания нового человека киноискусству принадлежит очень важное место. И советские кинематографисты, понимая это, отдают все свои знания и способности осуществлению Программы КПСС, решений XXIII съезда партии.

Лучшие советские фильмы имели успех внутри страны и мировое признание прежде всего потому, что в них жил великий, жизнеутверждающий пафос Октябрьской революции, выразился революционный, глубоко творческий характер философии марксизма, была запечатлена и исследована правда жизни, показан образ нового человека, осуществившего революцию и строящего новую жизнь.

Однако величие поставленных перед всем нашим народом задач требует и постоянного внимания и постоянного совершенствования работы на всех ее участках. Было бы грубой ошибкой считать, что у кинематографистов все завоевано, все в порядке и заботиться нам не о чем.

Разве не печален факт появления на экранах множества произведений серых, плоских, бездумных, ничего не дающих ни уму, ни сердцу? Разве не досадно, что так велики перерывы-«простои» в творчестве многих талантливых художников, разве не вызывает беспокойства то, что важная современная тема — изображение и утверждение нового человека — все еще редко воплощается на экране, разве всегда на достаточно высоком уровне, всегда остра, принципиальна и доказательна наша критика?

Да, у нас еще много нерешенных задач, над которыми следует задуматься.

В постановлении апрельского Пленума ЦК КПСС подчеркивается необходимость усиления всей идеологической деятельности, необходимость вести наступательную борьбу против буржуазной идеологии, против всяких попыток протаскивания взглядов, чуждых социалистической идеологии советского общества. Киноискусство должно направить все имеющиеся у него средства идейного воспитания на то, чтобы укрепить коммунистическую убежденность, чувство советского патриотизма и пролетарского интернационализма, идейную стойкость и умение противостоять любым формам буржуазного влияния.

Самые разные «бури» и «ветры» бушуют сейчас в мире, отражаясь и на экране.

Откровенному индивидуализму, упадочничеству, пессимизму, духовному кризису, опустошенности, проявляющимся в буржуазном реакционном искусстве, равно как и псевдореволюционной «левой» фразе, демагогии, мы всегда противопоставляли и будем противопоставлять наше партийное искусство, выражающее жизненную правду, подлинное духовное возрождение народа, искусство гражданственное, навечно связавшее свою судьбу и свои цели со строительством коммунизма, с деятельностью Коммунистической, ленинской партии.

Воспитанные ленинской партией на ее славных традициях, советские художники непоколебимы в своих убеждениях, которые сплачивают, объединяют их перед лицом трудностей и испытаний. Деятели искусства полны уверенности в превосходстве социалистического строя над капиталистическим, в полном торжестве идеалов коммунизма.

Поэтому нам чужды всякие «теории», огульно, как это происходит сегодня в Китае, охаивающие всю деятельность интеллигенции, организовывающие и «освящающие» поход против подлинной культуры; но не менее враждебны марксистско-ленинской эстетике все чаще звучащие проповеди «элитарности», «исключительности» творческой интеллигенции, многочисленные теории так называемой «свободы творчества», направленные, по существу, против социализма, рабочего класса и его коммунистического авангарда.

Сейчас — тревожная и очень сложная ситуация в мире, тем более мы не должны быть равнодушными к проявлениям в практике и теории искусства индивидуализма, аполитичности, к попыткам отрицать значение идейного воздействия партии на сферу творческой деятельности. Поддерживая смелый творческий поиск, всегда внимательные к таланту, мы не должны забывать о том, куда ведет этот поиск, чему служит талант художника, не должны забывать о принципах партийности и народности в искусстве, добиваясь, чтобы результат всей нашей деятельности в искусстве способствовал строительству коммунизма.

Всякие вылазки антикоммунизма, чем бы они ни маскировались и в какой бы форме ни проявлялись, должны встречать решительный, суровый отпор. Нельзя себе представить и в жизни и в искусстве некий средний путь между социализмом и капитализмом, нельзя изобразить себя надклассовым гуманистом, нельзя ратовать за абстрактную «свободу», демократию «вообще». Настоящая свобода связана с активной деятельностью на благо народа, с коммунистической убежденностью.

Это надо всегда отчетливо помнить.

Антикоммунистическая пропаганда неимоверно усилилась в наше время. Ее цель — ослабить единство социалистических стран, разобщить передовые силы современности, попытаться подорвать социалистическое общество изнутри.

В этих условиях особенно важно держать порох сухим, повысить ответственность за каждый выходящий фильм, за каждое выступление в печати.

Недопустимы не только прямые идейные ошибки, но и проявления небрежности, бездумия, легкомыслия у всякого работника идеологического фронта. Всеми нашими поступками, помыслами, свершениями всегда управляла и теперь управляет коммунистическая убежденность. Ею сильны наш боевой, революционный кинематограф, наша марксистско-ленинская теория и критика.

Титаны, герои, борцы

Евгений Рябчиков

Каждая эпоха выдвигает своих героев. Каждый герой выражает свою эпоху.

Анализируя важнейший этап во всемирной истории, Ф. Энгельс отмечал: «Это был величайший прогрессивный переворот из всех пережитых до того времени человечеством, эпоха, которая нуждалась в титанах и которая породила титанов по силе мысли, страсти и характеру, по многосторонности и учености». В этом высказывании Энгельса, открывавшем введение в «Диалектику природы», весьма важным является утверждение, что «эпоха... нуждалась в титанах» и что она «породила титанов». Рождение и подъем нового класса, грандиозные общественные события и явления требовали необычайных людей — титанов, и эпоха их п о р о д и л а. Следовательно, великие перевороты, великие события, подготовленные всем ходом развития общества, немыслимы без великих людей — титанов, героев, борцов.

«Люди, основавшие современное господство буржуазии, — писал далее Ф. Энгельс, — были всем чем угодно, но только не людьми буржуазно-ограниченными. Наоборот, они были более или менее овеяны характерным для того времени духом смелых искателей приключений». Энгельс дает представление о новом характере, об основных чертах титанов, порожденных новым обществом: «Тогда не было почти ни одного крупного человека, который не совершил бы далеких путешествий, не говорил бы на четырех или пяти языках, не блистал бы в нескольких областях творчеством. Леонардо да Винчи был не только великим художником, но и великим математиком, механиком и инженером, которому обязаны важными открытиями самые разнообразные отрасли физики. Альбрехт Дюрер был живописцем, гравером, скульптором, архитектором и, кроме того, изобрел систему фортификации, содержащую в себе некоторые идеи, которые много позднее были вновь подхвачены Монталамбером и новейшим немецким учением о фортификации. Макиавелли был государственным деятелем, историком, поэтом и, кроме того, первым достойным упоминания военным писателем нового времени. Лютер вычистил авгиевы конюшни не только церкви, но и немецкого языка, создал современную немецкую прозу и сочинил текст и мелодию того проникнутого уверенностью в победу хорала, который стал «Марсельезой» XVI века. Герои того времени не стали еще рабами разделения труда, ограничивающее, создающее однобокость влияние которого мы так часто наблюдаем у их преемников. Но что особенно характерно для них, так это то, что они почти все живут в самой гуще интересов своего времени, принимают живое участие в практической борьбе, становятся на сторону той или иной партии и борются кто словом и пером, кто мечом, а кто и тем и другим вместе. Отсюда та полнота и сила х а р а к т е р а (подчеркнуто мной.— *Е. Р.*), которые делают их цельными людьми...»

Энгельс далее пишет, что и исследование природы «совершалось тогда в обстановке всеобщей революции, будучи само насквозь революционно;

ведь оно должно было еще завоевать себе право на существование. Вместе с великими итальянцами, от которых ведет свое летоисчисление новая философия, оно дало своих мучеников для костров и темниц инквизиции. И характерно, что протестанты перещеголяли католиков в преследовании свободного изучения природы. Кальвин сжег Сервета, когда тот подошел вплотную к открытию кровообращения, и при этом заставил жарить его живым два часа; инквизиция удовольствовалась по крайней мере тем, что просто сожгла Джордано Бруно».

В борьбе и муках рождалось новое общество. Разгромив рабовладельческий строй, свергнув феодализм, оно утвердило новые формы эксплуатации человека человеком, разожгло свои костры и возвело другие темницы. Но рос могильщик капитализма — пролетариат брался за топор и косу, иного оружия у него еще не было. В ход шли булыжник, вывороченный из мостовой, и здоровенная дубина. Нарождалась новая эпоха штурма и бурь, и она нуждалась в своих титанах.

«...Для пролетариата смелость, сознание собственного достоинства, чувство гордости и независимости — важнее хлеба»,— писал К. Маркс.

Коммунистическая партия выдвинула как одну из важнейших задач утверждение героических начал во всей жизни рабочих, крестьян и трудовой интеллигенции. Воспитание героев приобрело партийное, государственное значение в нашей стране.

Ленин был подлинным героем, мужественным, несгибаемым борцом. Брата Ленина Александра казнили в Шлиссельбургской крепости, друзья и товарищи Ленина гибли в тюрьмах и в сибирской ссылке, полицейские ищейки охотились за Лениным, смертельная опасность подстерегала его повсюду. Но Ленин смело шел вперед, бесстрашно боролся за то, чему посвятил всю свою жизнь.

Лениным разработана целая программа воспитания героев, воспитания титанов пролетариата, исходящая из того ясного положения, что жить в революции — значит жить в борьбе.

«Революция, — писал Ленин, — подвергается самым серьезным испытаниям на деле, в борьбе, в огне. Если ты угнетен, эксплуатируем и думаешь о том, чтобы скинуть власть эксплуататоров, сам ты решил довести дело свержения до конца, то должен знать, что тебе придется выдержать натиск эксплуататоров всего мира; и если ты готов этому натиску дать отпор и пойти на новые жертвы, чтобы устоять в борьбе, тогда ты революционер; в противном случае тебя раздавят».

Или — или, середины нет.

Либо ты погибнешь, либо ты свергнешь иго эксплуататоров, победишь и станешь свободным и счастливым Человеком. Для этого ты должен быть героем.

Ленин ясно и четко представлял себе характер народного героя. В качестве примера народного героя Ленин выдвигал стойкого и мужественного большевика Ивана Васильевича Бабушкина. «Бабушкин, — писал Ленин, — с пятью другими товарищами — имена их не дошли до нас — вез в Читу большой транспорт оружия в отдельном вагоне, поезд был настигнут ка-

рательной экспедицией Ренненкампфа, и все шестеро, безо всякого суда, были немедленно же расстреляны на краю вырытой на скорую руку общей могилы. Умерли они, как герои».

И далее Ленин подчеркнул: «Без таких людей русский народ остался бы навсегда народом рабов, народом холопов. С такими людьми русский народ завоюет себе полное освобождение от всякой эксплуатации».

Да, с такими людьми наш народ, руководимый великой партией, утвердил Советскую власть; тысячи и тысячи народных героев разгромили на фронтах гражданской войны армии четырнадцати империалистических государств, построили социализм, сломили хребет фашистскому зверю и добили в его берлинском бетонном логове.

Говоря о победном шествии пролетарской революции, о первых успехах Советской власти, Ленин с радостью отмечал, что «м ы н а к о п и л и м н о г о г е р о й с к и х л ю д е й».

Это было сказано в первые годы существования молодой Республики Советов. Как порадовался бы Ленин теперь — страной героев стал Советский Союз: Героев Советского Союза и Героев Социалистического Труда — великое множество. Еще больше героев, не отмеченных наградами. Но их нужно еще больше.

На крутом подъеме страны, в упорных битвах за мир, за будущее — за коммунизм властно ощущается практическая потребность в герое как носителе черт нового человека. Чем ярче предстает образ героя, тем значительнее его пример.

В воспитательной работе партии, в формировании народных героев, титанов наших дней огромную роль играет кино. Кому из мальчишек не снятся красные дьяволята! Ребята играют в Чапаева. Им хочется стать Тимуром. Повзрослев, ищут в книгах и на экране новых героев. И так — из поколения в поколение.

Влияние экрана на молодую аудиторию огромно. Если ребятам понравится герой фильма, они будут ходить на картину по два и по три раза и уж наверняка станут подражать своему любимцу. Молодежная аудитория питает особое пристрастие к фильмам о великих открытиях и к военным фильмам, к киноисториям о битвах за Родину, о мужественных защитниках отечества. Молодость жаждет героизма.

Если же наш кинематограф не утоляет этой жажды и на экранах появляются «кассовые боевики» вроде «Великолепной семерки» или «Фантомаса», то неустойчивые молодые люди будут вторить заокеанским образцам...

С давних пор на молодежь оказывают большое влияние фильмы из жизни Советской Армии и Военно-Морского Флота. Их славная боевая история всегда была притягательной для мастеров художественного, документального и научно-популярного кино. Большого подъема достигла работа кинематографистов над военной темой в годы Великой Отечественной войны. Именно тогда был создан золотой фонд героических военных фильмов, к которым зачастую обращаемся мы и сегодня.

В годы мирного строительства, вполне естественно, художники ки-

но сосредоточили свое внимание главным образом на темах созидания, творчества, на проблемах послевоенной жизни и меньше занимались военно-патриотической темой. Зато юбилейный, 1967 год ознаменован «обоймой» фильмов, посвященных Советской Армии, ее истории, крупнейшим военным событиям прошлого.

Художественный кинематограф обратился к замечательной книге А. Серафимовича «Железный поток» и порадовал эпическим полотном с сильными характерами, напряженностью драматургии. Режиссер Е. Дзиган вновь показал себя большим мастером, знатоком военной темы. По-новому прочитав с А. Первенцевым старую повесть о легендарном походе во время гражданской войны, Е. Дзиган внутренне убежденно и взволнованно раскрыл в кинематографическом «Железном потоке» историю массового подвига.

Несколько раньше появился художественный фильм А. Столпера по известному роману Константина Симонова «Живые и мертвые». Фильм вошел в духовную жизнь народа, стал мерой художественной правды о войне, потряс миллионы людей своей искренностью, суровой и исцеляющей правдой. Серпилин — Папанов стал для многих примером, тем могучим и стойким характером, который весь — жизнь, правда, опора, будущее.

В конце прошлого года на экранах появилась кинопоэма «Гренада, Гренада, Гренада моя...». Тридцать лет назад отважные кинооператоры Роман Кармен и Борис Макасеев снимали в Испании, в годы гражданской войны, схватку республиканцев с черными ордами фашистов. Многие кадры из отснятой ими пленки были использованы в оперативных выпусках — они немедленно появлялись на экранах и производили тогда огромное впечатление на страну. С тех пор прошло три десятилетия. Сейчас эти, казалось бы, архивные ленты вдруг зажили новой жизнью — они волнуют зрителей, заставляют их сжимать кулаки и чувствовать накал ненависти против фашизма.

Фильм «Гренада, Гренада, Гренада моя...» вводит зрителя в Испанию тех грозовых лет, рассказывает о героической борьбе испанского народа и его армии, рождавшейся в тяжелых испытаниях, о стойкости и преданности испанских коммунистов, об интернациональных бригадах и о советских добровольцах — летчиках, танкистах, военных советниках,— которые помогали Испанской республике.

Все, что было снято тогда, под огнем, в бою, и то, что доснималось в наши дни, приобрело характер кинопоэмы, стало героической кинобылью. Авторы фильма Роман Кармен и Константин Симонов отказались от повторения фактографии событий, от показа просто хроники, а с позиции сегодняшнего дня осмыслили явления прошлого, раскрыли великую силу интернациональной дружбы революционеров-антифашистов и обнажили ту великую тайну, в которой рождается война. Фильм поэтичен, но и тревожен, он призывает к бдительности. В наше время, когда при попустительстве США в ФРГ поднял голову неофашизм, особенно важно напоминать людям, как при подобном же попуститель-

стве тех же реакционных сил рос и креп гитлеризм и как выпустил он свои когти в Испании.

В фильме «Гренада, Гренада, Гренада моя...», как и в своих художественных кинокартинах, Константин Симонов проявляет со своими коллегами озабоченность за судьбы мира, художественными средствами исследует зарождение военных авантюр фашизма, призывает зрителей к действию.

В этом смысле особое значение приобретает публицистическая картина Константина Симонова, Евгения Воробьева, Василия Ордынского «Если дорог тебе твой дом...». Борис Полевой в «Правде» справедливо отметил, что «это не первый хроникальный фильм, фильм-летопись, посвященный историческим дням. Тем труднее было его создавать. Но авторы смотрели на минувшее событие с вышки наших дней, и это дало им возможность сосредоточить внимание на самом главном и достойно рассказать о времени, которое, несмотря на весь свой трагизм, останется в летописи нашего государства, как одно из самых героических».

Главное в фильме — это подвиг народа, подвиг партии.

Кино факта поднимается здесь до больших высот художественного обобщения. От деталей, от частности, точно, документально зафиксированных, — к образу, от событий на фронте — к эпической панораме, от горя — к героизму, от слез — к ненависти, к борьбе, к наступлению.

Только правдиво представив всю меру трагической обстановки на фронте, только показав документами, фактами, как близок был к Москве враг, какая чудовищная угроза нависла над страной, авторы картины смогли заставить нас трепетать от волнения и горя и вызвать безмерную радость от ощущения величия души советского человека, всей меры его мужества и готовности до последней кровинки защищать Родину.

Не забыть очереди в райкомах — коммунисты-добровольцы шли в бой, для многих из них — последний. Я видел, как молодые парни — наши современники — повлажневшими глазами смотрели на эти кадры, думая о своих отцах и старших братьях, которые вот так же ушли в райкомы, куда звали их сердца партийных и непартийных большевиков. Шли они на передовую, а она была совсем рядом — за последней автобусной остановкой.

Фильм «Если дорог тебе твой дом...» заставляет зрителей размышлять о второй мировой войне, о причинах войн и о тех средствах, которые нужны для сохранения мира. В этом — действенность страстной публицистической ленты, не оставляющей равнодушными ни старых, ни юных зрителей. Не случайно так разъяренно встретили фильм на просмотре в Западной Германии неофашистские круги. Сейчас важно развивать в людях чувство бдительности, понимание сложности международной обстановки, и это делает публицистически острый фильм. Он вызывает у зрителя готовность по первому зову слиться с армией и, если потребуют партия, Родина, встать на защиту завоеваний Октября.

В сочетании с фильмами, о которых шла речь, особое место занимает

«Народа верные сыны»



цветной полнометражный фильм о сегодняшней Советской Армии «Народа верные сыны». Впервые в одной картине так широко и обстоятельно показана современная грозная техника: с первых кадров зрители захвачены некоторой таинственностью и необычайностью повествования, когда из вертолета, опустившегося на лесную поляну, выходят три офицера. Вместе с ними зритель как бы вступает в лес и оказывается в проходной перед металлическими дверями. Сильные, натруженные руки нажимают кнопки замка-шифра, открывающегося лишь при строго определенном сочетании цифр. Железные ворота пропускают воинов, и мы, продолжая следовать за ними, проходим еще через ряд загадочных дверей, затем опускаемся в скоростном лифте глубоко под землю и оказываемся в центре управления баллистической ракетой.

— Занять боевые посты! — звучит команда. — Дежурной смене приступить к работе по обеспечению безопасности нашей Родины!

Простая, четкая команда воспринимается, как философский тезис всего фильма: все, что мы видим на земле и под землей, в небесах, в море и под водой, — это работа по обеспечению безопасности нашей Родины, работа умных и скромных людей, посвятивших себя великому и благородному военному труду.

Нажаты кнопки на пульте, приведены в действие электронно-вычислительные машины, и вот те самые березовые поленницы, которые зритель уже видел на поверхности земли, отодвигаются в сторону, и мы видим бетонную шахту, а в ней тускло сверкающую своим могучим телом баллистическую ракету.

Мальчишки, поклонники красных дьяволят, немеют при виде огромной ракеты и всего сложного технического мира, обеспечивающего запуск подобной ракеты, для которой не существует понятий «далеко», «недосягаемо», «невозможно».

Автор сценария писатель Евгений Воробьев и кинорежиссер Борис Небылицкий, поразив зрителей первоклассной боевой техникой современной Советской Армии, умело возвращают зрителей из сегодня в далекое вчера. Мы видим кадры, показывающие рождение Советской Армии, видим лихие пулеметные тачанки, кавалеристов-буденновцев с длинными пиками, отряды рабочих, вооруженных винтовками, и «братишек»-матросов, опоясанных пулеметными лентами. Пусть рассказ о прошлом предельно краток — он всего лишь напоминание о том, как начинали, каким оружием били белогвардейцев и орды интервентов. Но это мимолетное отступление в историю расширяет масштабность повествования, придает ему бо́льшую глубину и значительность. Техника меняется, традиции остаются.

Фильм позволяет зрителю увидеть гигантские всевидящие «глаза» локаторов, установленных в пустынях и в тундре, на горах и в таежных дебрях, и вместе с боевыми расчетами обнаружить в небе воздушного «противника». «Налетчикам» кажется, что они прорвались через границу и могут безнаказанно продвигаться в воздушном пространстве. Но с первой секунды, как только начинается «прорыв», экраны локаторов, обнаружив противника, следят за его полетом и боевые расчеты только и ждут команды. И вот она — команда! Цель уничтожается первым же запуском зенитной ракеты.

Все виды и рода войск проходят на экране. Широкая панорама боя позволяет зрителю взглянуть сверху на неудержимый прорыв стальной армады огромных танков и самоходок, потом увидеть действия тактического воздушного десанта на вертолетах и понять, как достигается взаимодействие видов Вооруженных Сил и родов войск в современном общевойсковом бою. С такой же стремительностью авторы фильма переносят зрителей в океан — на корабли надводного и подводного флота, и здесь открываются новые, не менее захватывающие картины боевых операций.

Фильм «Народа верные сыны» лишен строго очерченного сюжета. Серия эпизодов, не всегда связанных развитием действия, ведет зрителя то в казарму, то на заводы и фабрики, когда рабочие тепло провожают призывников в армию и на флот, то в «творческие лаборатории» полководцев, занятых разработкой войсковых операций, то на борт подводного крейсера, запускающего из океанских глубин боевую ракету, то на Северный полюс, куда прибыла атомная подводная лодка. Эта панорамность событий и явлений жизни современной Советской Армии и Военно-Морского Флота, умноженная на исторические кадры, оказывает эмоциональное воздействие на зрителей.

Экран — оружие. Кинокадры способны вооружать зрителя знанием, верой и волей к победе. Фильм «Народа верные сыны» уже сыграл роль в патриотическом воспитании молодых воинов и в какой-то мере утолил жажду народа увидеть во всем блеске свою родную армию.

Таким же существенным вкладом в развитие военно-патриотической темы стал и публицистический фильм «Крылья Октября». Используя съемки большого авиационного праздника, проходившего на подмосковном аэродроме Домодедово, авторы фильма попытались рассказать о современной военной и гражданской авиации и ее истории. Многочисленные кинооператоры Центральной студии документальных фильмов во главе с Михаилом Ошурковым провели серию блистательных съемок — зрители видят сенсационный взлет с места самолета-истребителя, обладающего способностью вертолета вертикально подниматься с места, зависать в воздухе, затем стремительно уходить в полет, а по возвращении вновь зависать в воздухе и строго по вертикали опускаться на свое место. Не менее сенсационным был полет боевого самолета с меняющейся геометрией крыла, вызвавший отклик всей мировой печати. Зрители увидели этот кажущийся фантасти-

ческим полет удивительного самолета. Впрочем, на замечательном празднике в Домодедове было немало и других авиационных чудес: объективы кинооператоров запечатлели высадку воздушного десанта, и пролеты сверхзвуковых ракетоносцев, и демонстрацию новейших вертолетов и самолетов-гигантов, и головокружительные фигуры высшего пилотажа на молниеподобных самолетах.

Автор сценария писатель Евгений Кригер предопределил многоплановый показ авиационной техники, ее создателей, испытателей самолетов и боевых летчиков Военно-Воздушного Флота и летчиков гражданской авиации. Хотя монтажное пересечение современных кадров историческими эпизодами само по себе и не ново, но, как правило, всегда воздействует на зрителей. К сожалению, в этом большом фильме, поражающем отличной операторской работой, режиссер В. Байков порой уходит так далеко в исторические отступления, что утрачивается ощущение какой-либо сюжетной линии, зритель невольно забывает об авиационном празднике и его программе. Досадны некоторые штампы и однообразие в показе изумительной авиационной техники. Огорчительна и небрежность, допущенная авторами фильма: сообщая о том, что в октябре 1917 года по заданию Владимира Ильича Ленина был создан первый авиационный отряд, авторы показывают фотоснимок, на котором запечатлен В. И. Ленин в окружении народа на Красной площади, на открытии памятника, а диктор говорит в это время, что «в первую годовщину Октября Ильич наблюдал за полетом над Красной площадью одного-единственного самолета». Это неверно — приведенный в фильме снимок относится к другому событию, и его нельзя было монтировать с кадрами летящего самолета над Красной площадью.

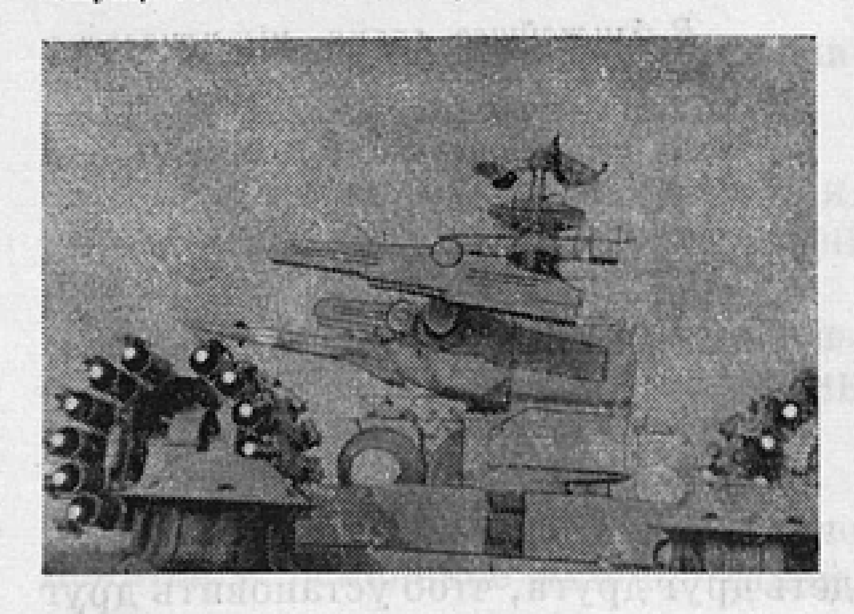
Несмотря на ряд недостатков, фильм «Крылья Октября» производит впечатление на зрителей внушительным показом могучей авиационной техники.

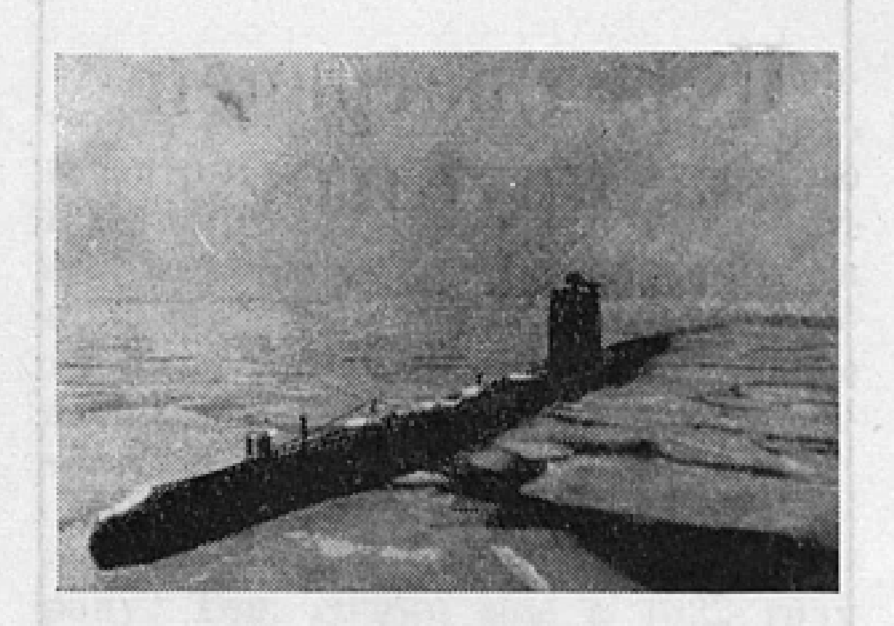
К 50-летию Советских Вооруженных сил на экраны страны вышел полнометражный цветной публицистический фильм «Служу Советскому Союзу». Пожалуй, ни в одной другой картине кинооператоры не проявляли себя с таким блеском, как в этом фильме, — многие съемки производят настолько ошеломляющее впечатление, что забыть их невозможно, особенно съемки испытаний атомной и водородной бомбы, а также запуска ракет и панорам грандиозных танковых боев во время учений «Днепр».

Фильм «Служу Советскому Союзу» в чем-то, пожалуй, повторяет уже виденное в картине «Народа верные сыны», но в целом он неизмеримо шире и полнее охватывает все рода войск Советской Армии и Военно-Морского Флота.

Фильм «Служу Советскому Союзу» (авторы сценария Н. Грибачев, И. Стаднюк, режиссеры В. Байков, Б. Небылицкий) — большое достижение советской кинопублицистики, он долго еще будет воспитывать в зрителях чувства патриотизма, мужества и отваги, любви к Родине и гордости за могущество Вооруженных Сил социалистической державы. Эпизоды

«Служу Советскому Союзу»





танковых и воздушных боев, залповые запуски ракет оставляют неизгладимое впечатление. Они, как и эпические кинополотна внушительного парада, завершившего учения «Днепр», войдут в золотой фонд советского кино.

Однако порой за батальными сценами, за показом техники исчезает человек. Жаль, что современные героивоины, титаны нашего времени, не заняли подобающего им места в фильме; думается также, что напрасно авторы упустили возможность ввести зрителей в духовный мир полководцев, руководивших учениями «Днепр», показать их воинское мастерство, глубины военной науки, раскрыть, почему «западные» отступают, а «восточные» обеспечивают наступление по всему фронту. Вообще учение «Днепр» выглядит в фильме самостоятельной картиной в картине, к которой лишь добавлены морские эпизоды и испытания атомной и водородной бомбы. Но эти очевидные недостатки не умаляют общего сильного впечатления от фильма «Служу Советскому Союзу».

Военно-патриотическая тема требует не только показа овеянного славой оружия, но прежде всего — человека, творца оружия и оруженосца. В этом смысле мы в большом долгу перед зрителями — ни в художественном, ни, тем более, в документальном и научно-популярном кино не показаны еще многие выдающиеся герои гражданской и Отечественной войн, не вылеплены образы выдающихся ученых — новаторов, первооткрывателей, не показаны испытатели боевых ракет, атомного оружия, самолетов и подводных лодок. Очень часто во многих военных картинах батальные сцены заслоняют человека, а в историко-биографических фильмах человек порой становится схемой.

Бессмертие художественного образа Чапаева призывает кинематографистов смелее и ярче показывать современных советских гениальных ученых и выдающихся воинов.

Эпоха строительства коммунизма требует новых героев, титанов по силе мысли, страсти и характеру, вдохновению, подвигам и отваге. Кино вместе с литературой и всем фронтом искусства должно помочь рождению и формированию новых титанов, героев, борцов.

Перед встречей „за круглым столом"

Первое слово — Дзиге Вертову

В ближайшее время мы пригласим кинопублицистов, критиков, зрителей к «круглому столу», посвященному документальному фильму, его воздействию на зрителя.

Первое слово в этой беседе по праву принадлежит Дзиге Вертову.

Мы публикуем здесь строки из его выступлений, статей, заметок, дневников. Почти все материалы печатаются впервые.

...В с е т р у д я щ и е с я должны видеть друг друга, чтоб установить друг с другом тесную, неразрушимую связь. Т р у д я щ и е с я СССР должны видеть, что и в других странах — в Англии, во Франции, в Испании и т. д., — везде есть такие же трудящиеся, как они, и везде идет классовая борьба пролетариата с буржуазией. Но разные трудящиеся находятся далеко друг от друга и видеть поэтому друг друга не могут.

Рабочим и крестьянам приходится доверять тем словам, которыми им тот или другой человек (учитель, агитатор) описывает положение других рабочих и крестьян, живущих в другом месте. Но каждый учитель, агитатор, священник, писатель и т. д. описывает происходящее где-то в другом месте по-своему, в зависимости от многих причин: от своих убеждений, от своего образования, от своего умения писать или говорить, от своей честности, неподкупности, от своего «настроения» и состояния своего здоровья в данную минуту...

Как же все ж увидеть трудящимся друг друга?

...Работники «Киноглаза» — киноки — работают в области кинохроники (кинoправда, кинокалендари, киноглаз) и в области научной съемки («Шелководство», «Омоложение»,

научная часть «Аборта», Радиоправда и др.).

«КИНОГЛАЗ» ОПРЕДЕЛЯЕТСЯ, КАК: СМЫЧКА НАУКИ С КИНОХРОНИКОЙ ДЛЯ СОВМЕСТНОЙ БОРЬБЫ...

...ЗА КОММУНИСТИЧЕСКУЮ РАСШИФРОВКУ МИРА, ЗА РАСКРЕПОЩЕНИЕ ЗРЕНИЯ ПРОЛЕТАРИАТА.

Движение «Киноглаз», вначале не понятое и осмеянное кинокритикой, обслуживающей художественную кинематографию, постепенно завоевывает себе симпатии и сочувствие широких народных масс. Сочувствующие письма с мест, поддерживающие постановления зрителей-крестьян, возникающие кружки киноков-наблюдателей, подкрепление киноков тренирующейся сменой комсомольцев-кинопроизводственников, поворот, наконец, части госзаказчиков лицом к «Киноглазу» — все это в значительной степени ободряет нас в нашей борьбе.

Самыми консервативными в данном случае оказываются МОСКОВСКИЕ КИНОТЕАТРЫ, связанные длиннометражными картинами. Необходимо обрушиться на программы кинотеатров и выдвинуть лозунг «смешанных программ». Скажем, во всех театрах раз в неделю, раз в две недели (считая раз за 3 дня) идут «вечера миниатюр». Примерная программа:

а) Кинохроника в 3-х частях типа «Киноглаз», скажем, Ленинская кинoправда.

б) Шарж в 1-й части.

в) Научная в 1-й или 2-х частях (или видовая).

г) Комическая в 2-х частях.

Такие смешанные программы, к которым следует постепенно приучить и театры, и публику, явятся дверью в коммерческие кинотеатры и послужат началом к самоокупаемости, к прибыльности киновещей из кинохроники и научных картин, даже в том случае если на них и затрачены значительные суммы.

Конечно, указанная пропорция может изменяться в ту или другую сторону. Тов. Ленин еще в 1922 году требовал установления для программы кинопредставления определенной пропорции между **«увеселительными»** картинами (специально для реклам и для дохода) и пропагандистской хроникой **«из жизни народов всех стран»**.

Через некоторое время в личной беседе с тов. Луначарским тов. Ленин снова напомнил о необходимости установления в кинопрограмме **«определенной пропорции между увлекательными кинокартинами и научными»** и указал, **«что производство новых фильм, проникнутых коммунистическими идеями, отражающих советскую действительность, надо начинать с хроники»**.

К этому тов. Ленин добавил:

«Если вы будете иметь хорошую хронику, серьезные и просветительные картины, то неважно, что для привлечения публики пойдет при этом какая-нибудь бесполезная лента более или менее обычного типа».

Ни для кого не секрет, что это настойчивое указание тов. Ленина до сих пор не выполнено ни в какой мере.

...Техника быстро шагает вперед. Уже изобретен способ передачи изо-

бражений по радио. Кроме того, найден способ записи слуховых явлений на кинопленку.

В ближайшее время человек сможет записанные радиокиноаппаратом зрительные и слуховые явления одновременно передавать по радио всему миру.

Мы должны подготовиться к тому, чтобы эти изобретения капиталистического мира обратить ему же на погибель.

...«Радиоглаз» (известный в 1-й стадии своего развития под названием «Киноглаз») должен будет своре капиталистов, захвативших земной шар, противопоставить объединенный и сорганизованный общим слухозрением мировой пролетариат.

В силу этого работники «Радиоглаза» — радиоки (следующая ступень после киноков) — станут активнейшими участниками мирового переустройства.

В движении «Радиоглаз» будут и должны быть влиты крупные организационные силы, масштаб работы расширится до международного.

«Радиоглаз» будет оружием значительно более сильным, чем печать, более страшным, чем авиахим.

В борьбе с буржуазным миром воспользуемся «Радиоглазом», как барометром общего состояния народных масс, как регулятором массового зрения и слуха пролетариата в процессе создания коммунистического общества.

«Радиоглаз», 1925 г.

...Мы говорили и писали еще до появления на мировом горизонте звукового кино, что «Радиоглаз» —следующая ступень после «Киноглаза»— будет не только слышимым киноглазом. Мы говорили и писали, что «Радиоглаз» — это возможность пролетариям всех наций и всех стран, независимо от расстояний, видеть, слышать и понимать друг друга. Мы доказывали, что «Радиоглаз»— это не только возможность передавать по радио зрительно-звуковые документальные фильмы, но и возможность съемки на расстоянии, возможность управления съемочными аппаратами на расстоянии, возможность накопления документально видимо-слышимого материала из радиоглазовского узла или центра.

...Мне предложено говорить о наружной съемке. О какой наружной съемке? О съемке в подворотне ателье, на соседнем дворе, соседней улице или о наружной съемке вне зависимости от расстояния?

Если речь идет о наружной звукосъемке вне зависимости от расстояния, то пусть это не покажется парадоксом — стационарный аппарат с разветвленной сетью микрофонов гораздо подвижнее звукосъемочной кинопередвижки. Так же, как крупная электрическая станция сетью проводов подвижнее электрической передвижки. Это в отношении съемки документального звука. Опыты, проделанные группой «Радиоглаза» в этом направлении, исключают сомнения в этом вопросе. Например, съемки Харькова, Н-Новгорода и других городов аппаратом, находящимся в Ленинграде, дали вполне положительные результаты. Что же касается синхронной съемки на больших расстояниях, то здесь предстоит еще немало поработать нашим изобретателям, но об «утопии» говорить не

приходится. Первые опыты по синхронной съемке и управлению аппаратами на расстоянии проделаны нами в том же марте месяце (мы называем этот месяц Март «Радиоглаза»); проделаны эти опыты кустарно, но тем не менее частично удались. Результаты этих опытов вы скоро увидите в фильме «Симфония Донбасса».

...Сейчас мы говорим не о далеких, а о близких перспективах. Этих новых (для многих товарищей) перспектив нельзя не учесть при определении генеральной линии наружной звукосъемки и, следовательно, генеральной линии работ в этом направлении наших изобретателей.

Нужно, с одной стороны, облегчить работу кинопередвижки: 1) в отношении облегчения общего веса составляющих передвижку частей; 2) в отношении большей быстроты установки аппаратов по прибытии на место съемки; 3) в отношении специальных средств передвижения; 4) в отношении зарядки аккумуляторов; 5) в отношении регулировки аппарата и проверки заснятого материала во время экспедиции; 6) в отношении приспособления к зрительно-звуковой съемке небольших аппаратов типа «Аймо» (мне думается, ничего невозможного в этой задаче нет).

С другой стороны, нужно подготовить использование для наружной звукосъемки стационарных аппаратов. Нужно под первые кустарные опыты «Радиоглаза» по съемке на расстоянии подвести твердую научно-техническую базу и широко развернуть синхронную съемку на расстоянии.

С одной стороны, специально приспособленный звукосъемочный киноавтомобиль (сравните: автомобиль «скорой помощи», пожарный автомобиль), с другой стороны, звукозаписывающая радиостанция с микрофонной сетью и сетью немых киноаппаратов.

Такой тон-киноавтомобиль должен удовлетворять следующим основным возможностям: во-первых, возможность снимать (с автомобиля, вблизи автомобиля и минимум на триста, четыреста метров от автомобиля); во-вторых, возможность проявлять куски пленки длиною около 20 метров; в-третьих, возможность здесь же по крайней мере прослушивать эти куски, если нельзя будет прослушивать и просматривать одновременно; в-четвертых, возможность использовать автомобиль для регулярной зарядки аккумуляторов; в-пятых, возможность здесь же на автомобиле не только на глаз, но и при помощи точных приборов проверять боеспособность [аппаратов] и производить безошибочно и быстро необходимую их регулировку.

Этот автомобиль должен быть снабжен помимо обычных микрофонов еще микрофоном для направленной звукосъемки и микрофоном, который во все стороны слышит одинаково.

Если этот автомобиль, приспособленный не только для съемки, но и для проверки заснятого, для прослушивания небольших кусков одновременно приспособить и для звуковой проекции на небольшом наружном экране, то каждая звукосъемочная экспедиция могла бы попутно со съемкой проделывать по вечерам большую культурную работу

по ознакомлению со звуковым кино самых глухих мест нашего Союза.

...В области звуковоспроизведения этому положению соответствует работа проекционной звукопередвижки и передача звуковых фильм на расстоянии.

...Значение «газеты без бумаги и расстояния», как называл радио В. И. Ленин, в соединении с возможностями телевидения возрастает во много и много раз.

...Какой простор (не для конкуренции) для соревнования наших изобретателей! Какой простор для творческого, для производственного энтузиазма!

Вместо нескольких десятков звукозаписывающих киноавтомобилей— съемка изображений и звуков вне зависимости от расстояний!

Вместо нескольких сот звуковоспроизводящих киноавтомобилей—передача звукофильм на расстоянии!

Только на этом пути мы можем надеяться обслужить миллионные массы нашего Союза. Только на этом пути мы можем не только догнать, но и перегнать Запад.

Из доклада на первой Всесоюзной производственно-технической конференции работников звукового кино, 1931 г.

...Неигровую (хроникальную, документальную) фильму надо рассматривать не как левое или правое направление в искусстве, а как новую, Октябрем рожденную и развившуюся из кинохроники отрасль социалистической кинопромышленности.

Для этой новой отрасли кинопромышленности нужны новые кадры. Эти кадры в первую очередь должен подготовить Государственный институт кинематографии.

Пролетарскому кино нужны не только работники, владеющие техникой производства игровых фильм (фильм с актерами), но и работники неигровых хроникальных фильм (фильм без актеров).

Методом диалектического материализма должны овладеть и те и другие.

Из дневников, 1931 г.

...Сделать журнал — это вовсе не значит смонтировать предложенные сюжеты. Большое значение имеет и работа режиссера при отборе сюжетов, при конструировании номера, работа с композитором, с редактором, с диктором, с оператором, с художниками и т. д. А сценарно-съемочная работа при заранее задуманных сюжетах тем более не исчерпывается определением — монтаж режиссера такого-то...

...В журнале № 36 обращает на себя внимание сюжет «Ленинградские кровельщики», где звук использован для создания познавательного и лаконичного сюжета. Замысел оператора Трофимова надо приветствовать, тем более что замысел реализован, приведен в исполнение. Должно быть, оператору пришлось еще с пеной у рта доказывать, что для этой съемки ему нужен звуковой аппарат. Такие попытки оператора должны встречать немедленно поощрение, так как это то, что нам очень нужно. Нам очень нужны решенные уже во время съемки сюжеты. Как известно, большинство сюжетов мы получаем в сыром, нерешенном виде. И решаем уже их

обходными, сложными путями за монтажным столом и в надежде на объяснителя — диктора.

Мы привыкли оценивать работу операторов с точки зрения хорошей фотографии и хорошего материала. Между тем это далеко не все. Хороший материал — еще не сюжет, если в самом материале нет ключа, нет решения.

Если оператор хроники претендует на роль журналиста-корреспондента, то он должен не только снимать, но и решать на съемке сюжеты. Если же оценивать работу оператора в зависимости от того, нашел или не нашел режиссер за монтажным столом выход из положения, спасен или не спасен сюжет дикторским текстом, — оценки будут всегда ошибочными. Всем операторам следует показать этот маленький сюжетик «Ленинградские кровельщики», с тем чтобы в дальнейшем каждый в своей работе искал бы и находил бы ключ от сюжета, как это сделал наш ленинградский товарищ. Лично я обрадовался этому сюжету, так как увидел за ним думающего человека с аппаратом.

...Нужно сконцентрировать свое внимание на сюжетах типа «Ленинградские кровельщики», на сюжетах очерковых... на сюжетах о людях пятилетки, на усилении международного обзора. Найти пути, как увеличить количество таких сюжетов. Разжечь соревнование между операторами, объявив конкурс на новые решения сюжетов, поощряя в дальнейшем каждый новаторский шаг. Все это помимо событийных сюжетов, которые как бы приходят независимо от нас, сами собой.

Речь идет о поисках, об экспериментах, о творческом риске, о молодости.

...Пусть ни один оператор не сдает свой сюжет в виде отдельных разрозненных кадров. Пусть каждый находит свое решение. Надо, чтобы режиссеру, редактору и автору дикторского текста не приходилось бы создавать сюжеты за столом или за моталкой. Чем лучше решены будут оператором сюжеты, тем меньше придется объяснять диктору, тем менее будет связан автор текста обязанностью объяснять сюжет. Тогда и текст и монтаж будут носить не починочный характер, а созидательный.

Знаю, что решать в процессе съемки сюжет труднее, чем снимать сырой материал для сюжета. Понимаю, что находить ключ в каждом данном случае сложно. Но тем не менее это нужно. Так как в журнале необходима ясность. А ясность журнала немыслима без ясности сюжетов.

Ясность и лаконичность — необходимые условия. Сюжеты незаконченные, неясные, нерешенные неизбежно попадут в «подборку», так как самостоятельно существовать могут лишь сюжеты с началом, с серединой и с концом, а не отрывочные, связанные лишь текстом и ритмом кадры. Операторы, которым удастся это сделать, получат такое творческое удовлетворение, которое искупит все затраченные при этом усилия. Лицо журнала от этого изменится. Сюжеты все менее будут походить друг на друга. Так как единственно невозможное в жизни — это повторение, надо стараться, чтоб оно стало невозможным и в фильмах. И даже в киножурналах.

Дело здесь, конечно, не в одних операторах или режиссерах. Дело и в направленности информационной и организационной работы. В технике. В средствах передвижения. В распределении операторских сил по способностям и склонностям.

Чем шире будет кругозор тем, тем реже будут повторения тем. Чем шире будет набор применяемых технических средств, тем меньше будет повторений в операторском разрешении темы. Чем лучше будет обстоять дело со средствами передвижения, тем меньше будет вынужденных инсценировок, то есть неискусного повторения пропущенной сцены перед объективом аппарата. Чем шире будет организовано получение зарубежных сюжетов, тем разнообразнее будет журнал, тем меньше будет повторений и в этом плане. Чем лучше будет обстоять дело с чувствительной пленкой и осветительной аппаратурой, тем шире будут возможности к устранению стандартных повторных решений, тем глубже и дальше будет проникать в жизнь человек с аппаратом.

Перед нами единый процесс, все звенья которого тесно связаны друг с другом.

Из сообщения на творческой секции, 1946 г.

Мы стремимся к тому, чтобы сюжеты, предназначенные для наших журналов, были бы совершенными, маленькими законченными произведениями. Правдиво, партийно, правильно отражающими нашу советскую жизнь.

Мы стремимся к тому, чтобы не отдельные сюжеты, а в с е сюжеты прибывали бы в этот просмотровый зал полнокровными, здоровыми, не нуждающимися в досъемке, в скрещивании с другими сюжетами или в серьезной переделке.

КАК ДОСТИГНУТЬ ЭТОЙ ЦЕЛИ?

И н о г д а мы г о в о р и м, что это возможно при условии подъема на очень большую высоту р а б о т ы и н ф о р м а ц и о н н о й. Что требуется расширение круга тем, круга заданий, круга объектов для съемок, что оператор должен получить возможность большого отбора тем, получить возможность не повторяться и разнообразить сюжеты.

И н о г д а мы г о в о р и м, что для решения вопроса о качестве сюжетов нужно поднять на большую высоту организ[ационно]-технической возможности периферийного кинооператора. Что улучшение организационно-технических условий, особенно в звуковых съемках, в съемках с искусственным освещением и т. д., не может не повлиять положительно на качество присылаемых сюжетов.

Ч а с т о мы г о в о р и м, что улучшить качество всех сюжетов следует путем у с и л е н и я с в я з и между Центральной студией и периферией (связи письменной, телеграфной, особенно телефонной. Связи путем поездок редакторов, путем л и ч н о г о о б щ е н и я и т. д.).

В с е э т о в е р н о! И нет сомнения, что все эти меры принесут хорошие плоды. Но нам думается, что каждая из этих мер способствует, однако еще не предопределяет отличное качество сюжетов. И мы не можем считать ни одну из этих

мер в данный момент основным звеном в деле решения поставленной задачи.

Если бы меня спросили, что же сегодня (в данных условиях места и времени) может стать основным звеном в цепи вопросов, решающих качество сюжетов для кинопериодики, я бы сказал: СЦЕНАРИЙ.

По наблюдениям сценарий (предварительный план) может определить судьбу сюжета.

Мы не удивляемся, когда говорим, что сценарий — основа фильма, основа очерка. Нас не должно удивлять, что сюжет — фильм малютка — тоже требует себе сценария. И вот почему:

1) Мы ведь стремимся к такому сюжету, который не был бы скоплением кадров, независимых друг от друга. Мы стремимся к такому сюжету, где все кинокадры взаимосвязаны, взаимообусловлены.

Ясно, что такие проблемы оператор, имеющий лимит пленки, не может решить во время съемки. Не может последовать примеру Маяковского: «Изводишь, единого слова ради, тысячи тонн словесной руды».

Словесную руду — пожалуйста. Только не тысячи метров пленки. Задачу решить на бумаге! Что значит — решить на бумаге? Значит, написать сценарный план.

2) Мы стремимся к таким сюжетам, которые не были бы статичными. Не были бы фотографичными. Не находились бы в состоянии летаргического сна, покоя, неподвижности. Мы хотим, чтобы из связи и взаимодействия зрительных или зрительно-звуковых кадров возникало движение в сюжете.

Разве сценарий не может раскрыть это движение, это развитие от низшего к высшему. От простого к сложному. От завязки к развязке.

К такой развязке, где количество переходит в качество. Или где незнание переходит в знание.

Разве сценарий не может предвидеть в значительной мере ход событий, дать оператору перспективу, помочь ему раскрыть новое: в производственном процессе, в научном достижении, в произведении искусства, в чертах идущего к коммунизму человека.

3) Мы стремимся к тому, чтобы наши сюжеты показывали рождение нового не путем декламации диктора об уже свершившемся ранее факте. Мы хотим увидеть рождение нового в процессе борьбы с препятствиями, в процессе успешного преодоления трудностей. Эту задачу должен решить наш маленький сценарий.

Совсем недавно мы впервые увидели наконец яркий и сильный сюжет о нефти. Правда, он не был предназначен для «Новостей дня». Он был снят для очерка, где занял центральное место, так как показал людей в борьбе с препятствиями. Показал, как в сильную бурю нефтяники отправляются в открытое море к расположенной там нефтяной вышке.

...Эпизод этот в основном был решен в сценарии.

...Готовность к преодолению трудностей — одна из важнейших черт характера СОВЕТСКОГО ЧЕЛОВЕКА.

Мы должны использовать каждую представившуюся возможность показать людей, преодолевших препятствия. Но решать эту задачу (не

в статике, а в развитии) в пределах одного 50-метрового сюжета возможно только сценарным путем.

Итак,

если мы стремимся к созданию таких сюжетов, которые отражали бы правдиво, партийно, правильно нашу действительность, которые состояли бы из кадров взаимосвязанных и взаимообусловленных;

если мы хотим, чтобы связь и взаимодействие кадров в наших сюжетах рождались бы не в творческих муках за монтажным столом, а значительно ранее, еще в период съемки;

если мы хотим, чтобы эта связь и взаимодействие кадров в наших сюжетах приводили бы к неодолимому движению вперед, от старого к новому качеству и приводили бы к нему на основе преодоления трудностей, препятствий, противоречий, на основе борьбы нового со старым;

если мы хотим решить по-настоящему эту труднейшую задачу, то мы должны призвать на помощь малютку-сценарий.

Пусть микросценарий.

Но ведь микромир так же неисчерпаем, как и макромир. И тихие маленькие часики сложнее, чем пузатый и шумный будильник! И чем меньше рассказик, тем он должен быть совершеннее. И Чеховых не так уж много. А профессиональных авторов крохотных сценариев того меньше. И дело это очень трудное.

Но потребность в сценариях назрела. И вот операторы (каждый посвоему) пытаются в своих записных книжках набросать сценарий или съемочный план сюжета.

Могут сказать, что не каждый оператор — сценарист. Многие нуждаются в помощи. Но им помогут молодые сценаристы. Двинулось молодое поколение юношей и девушек, цветущих, сильных, горячих, талантливых. Среди них немало и сценаристов. Почему бы им и не помочь нашим операторам? Почему бы им, бодрым, кипучим, и не зажечь, в частности, пожар вдохновения в наших старых операторах?

...Почему бы им (плечом к плечу с операторами) и не проникнуть в тайну сценарного создания крохотного фильма (сюжета)?

Почему бы им и не стать авторами маленьких киноновелл?

Почему бы им и не взяться за основное звено, если оно действительно основное? Может быть, именно молодежи принадлежит право сделать первые шаги в этом направлении.

Возможно, мысль моя неясно выражена. Меня товарищи поправят, уточнят, дополнят!

Весь вопрос в том, есть ли в моем выступлении полезное дело? Есть ли в нем какое-то минимальное приближение к истине?

Кто ответит на этот вопрос?

ПРАКТИКА.

Вот, если малютка-сценарий действительно явится ключом, который приоткроет нам дверь в новое качество сюжетов, тогда я буду вправе сказать себе:

Практика показала, что мое предложение не было ни ошибочным, ни бесполезным.

Ибо практика — это критерий истины.

Из выступления на конференции операторов периодики, 1952 г.

Если мы наконец уже поняли, что «Новости дня» — наиболее напряженная работа мастеров короткого рассказа, то нет никаких оснований для пренебрежительного отношения к людям, которые отдают свои силы и здоровье этому делу.

Прежде всего ассистент режиссера. Его правая рука. Его первая скрипка. С ним режиссер проходит все невзгоды. Единственный человек, который с подбора сюжета не расстается с режиссером. Я отношусь к ассистенту, как композитор к своему лучшему исполнителю — пианисту, как дирижер к первой скрипке, как к своему творческому другу и единомышленнику. Работа в молниеносных условиях сценарного, монтажного и прочих процессов требует высокого качества и иногда технической виртуозности ассистента. Режиссер без такого ассистента — уже не режиссер в смысле руководитель, а кустарь-одиночка. У ассистента — естественная потребность видеть свою фамилию «в поэтической рубрике».

Работа ассистента по журналу в 100 раз напряженнее, чем в фильме, где его фамилия помещается.

Такое же пренебрежение к композитору, который оформляет [журнал], к автору текста.

Журнал = изображение + слово + + музыка.

«Новости дня» делает коллектив, которым руководит режиссер.

Из дневников, 1953 г.

ИЗ ОПЫТА НАШИХ ИСКАНИЙ

...Моей особенностью было то, что я не умел ничего заучивать*. Самыми трудными считал такие предметы, как грамматика, в которой нужно зубрить, как исключение — история, в которой есть хронология и вообще всякие учебные задания, где приходилось не только усваивать смысл, но и зубрить. Стал искать выход из этих моих затруднений. Скажем, нужно было, не глядя на карту, быстро, не думая, ответить на вопрос: какие города и острова имеются в Малой Азии. Нормально было бы подойти к карте, разыскать эти города и острова и назвать их. Но это не разрешалось. Однажды, перебирая названия этих островов и городов, мне пришло в голову расположить их в такой ритмический ряд, который бы запоминался сразу. В частности, так я поступил с городами Малой Азии. Расположил в определенном порядке названия и заметил, что после второго прочтения я их сразу запомнил. Избавил себя от необходимости зубрить. Через 25 лет я все еще это расположение помню: Милет, Фокея, Смирно, Галикорнас, Самос, Эфес и Митилена на острове Лесбос, Кипр и Родос.

Однажды попробовав эту штуку, я стал применять этот способ для всех слов и названий, которые трудно запоминаются. Это мне удавалось во всех аналогичных случаях в разных областях учебной работы. Так помог я себе при изучении истории и географии, при изучении языков. Даже хронология стала менее страшной. Так я поступил и на экзамене. Когда мне задали нелепый вопрос, на который я должен был ответить перечислением ряда исключений, я, прочитав у себя на манжете первое

* Речь идет о детских годах автора.

слово, сразу вспомнил весь ритмический ряд.

К чему привели эти опыты? Они привели к тому, что я стал интересоваться ритмической организацией отдельных элементов видимого и слышимого мира.

Я увлекся монтажом стенографических записей. Здесь речь шла уже не только о формальном соединении отдельных элементов, здесь требовалось взаимодействие смысла этих отдельных кусков стенограммы. Сюда же относятся и опыты с грамзаписями. Из отдельных отрывков из записи на граммофонных пластинках я пытался, определенным образом эти отрывки монтируя, создавать новые произведения. Эти опыты с записанными звуками меня не удовлетворяли. В природе я слышал значительно большее количество разных звуков. У меня возникла мысль о необходимости расширить нашу возможность организованно слышать, слышать не только пение или скрипку из репертуара обычных грамзаписей. Я решил не ограничивать возможности слуха пределами обычной музыки. Я решил в понятие «слышу» включить весь слышимый мир. К этому периоду и относится мой опыт по записи звуков лесопильного завода.

Это было еще в школьный период. Во время каникул. Недалеко от озера Ильмень. На лесопильном заводе я назначал свидание знакомой девушке. Ей очень трудно было приходить на свидание вовремя, так как ей приходилось тайно убегать из дому. Мне приходилось часами ждать ее, ждать момента, когда ей удастся незаметно выйти. Эти часы были посвящены слушанию завода. Я попытался описать слышанный завод так, как слышит его слепой. Вначале запись велась словами, а потом мной была сделана попытка записать все эти разные шумы буквами.

Недостатком в этой системе было, во-первых, то, что существующая азбука была недостаточна для записей всех звуков, которые слышишь на лесопильном заводе. Во-вторых, кроме звучания гласных и согласных были слышны еще разные мелодии и трудно передаваемые мотивы. Их следовало бы записать какими-нибудь новыми нотными знаками. Но соответствующих нотных знаков для записи природных звуков не существовало. Я пришел к убеждению, что существующими в моем распоряжении средствами я не могу перешагнуть за пределы звукоподражания. Не могу проанализировать как следует слышимый водопад или слышимый завод.

Слухом я различал не шум, как принято называть природный звук, я различал целый ряд сложнейших сочетаний отдельных звуков, из которых каждый звук был вызван какой-то причиной. Звуки эти сталкивались друг с другом, мешали друг другу и часто взаимно уничтожались. Затруднительное положение заключалось еще в том, что не было такого прибора, при помощи которого я мог эти звуки записать. Временно оставил все свои попытки в этом направлении. Ушел опять в работу по ритмической организации слов и фраз.

Работая над организацией слов, мне нередко удавалось уничтожать границы между прозой и поэзией.

Мне удавалось организовывать на ту или другую тему целый ряд понятий. При этом организация слов, относящихся к данной теме, приводила к особого рода этюдам, которые не отличались друг от друга, как проза от поэзии, а были переходными ступенями от поэтического произведения к прозаическому. В то же время оказалось, что помимо прозы и поэзии существует целый ряд переходных промежуточных форм особого типа. Эти этюды не напоминают собой и белых стихов. За пределами спектра этих особых поэтических произведений находится ряд этюдов, в которых я приблизился к типу музыкальных произведений. Эти этюды воспринимались слушателями одновременно как музыка и как поэзия. Некоторые из этих произведений, которые мне казались более или менее доступными для широкой аудитории, я читал вслух. Более сложные вещи, которые требовали долгого и внимательного чтения, я писал на больших желтых плакатах. Эти плакаты расклеивал по городу. Назывались эта моя работа и комната, в которой я работал, «лаборатория слуха».

Я не забывал о тех неудачах, которые потерпел на фронте записи звуков водопада и лесопильного завода. Однажды в кинотеатре, глядя на экран, где показывались взрыв шахты и другие события, текущие в хронике, мне пришло в голову переключиться со слуха на зрение. Я рассуждал так. Вот существует аппарат, который имеет возможность записать для глаза тот водопад, который я не смог записать для слуха. Решил попробовать свои силы в области зрительного исследования интересующих меня явлений. Такую возможность я получил только после Октябрьской революции. Поступил работать секретарем в отдел кинохроники. Используя свой предыдущий литературный опыт, стал составлять надписи для журналов. Вскоре стал с оператором ездить на съемки. Через два месяца был назначен помощником заведующего отделом хроники. Через 4—5 месяцев, точно не помню, стал заведующим этим отделом. В 1918 году приступил к выпуску журнала, который назывался «Кинонеделя». Об этой «Кинонеделе» можно сказать, что по своему формальному построению она ничего особенно интересного не давала. Интересным были сами факты, которые там показывались. Началась гражданская война. Материал фронтов гражданской войны включался в «Кинонеделю». Сами события были настолько интересны, что незачем было особенно изощряться в области формальных исканий... Через год после начала моей работы в кинематографии я начал экспериментировать. Первым моим экспериментальным выступлением в кинематографии был мой прыжок с высоты второго этажа.

В Малом Гнездниковском переулке во дворе бывшего особняка Лианозова был грот примерно полтора-два этажа высотой. Оператор находился внизу. Я должен был прыгнуть с верхней точки грота на аппарат. Рисковал я меньше, чем если бы это сделал сейчас. Во-первых, потому что тогда значительно меньше весил, во-вторых, это был период моих усиленных занятий спортом. Съемка велась несколько необычно. Съемка велась рапидом. Рапидного

аппарата тогда не было в СССР. Задача оператора заключалась в том, чтобы вертеть ручку аппарата с той максимальной скоростью, на которую он был физически способен. Такого же рода опыты были проделаны над игрой в чехарду. Таким же рапидным способом были засняты другие игры и вольные движения. Главным действующим лицом был обычно я сам. Не потому, что хотел сделаться знаменитым актером. А потому, что иначе нельзя было проверить и вскрыть мои мысли во время прыжка. Надо было узнать, действительно ли мой внутренний мир как-то вскрывается, как-то выявляется этой рапидной съемкой.

Результаты. С точки зрения обычного глаза, дело представлялось так: подошел человек к краю грота, поклонился, улыбнулся, прыгнул, встал на ноги, и все. Что же показал рапид? Человек подходит к краю грота, колеблется. Прыгнуть или нет? Потом будто мысленно говорит: все же надо прыгнуть. Все-таки неудобно. Все на меня смотрят. Опять сомнения. Не сломаю ли ногу? Сломаю. Нет, не сломаю. Я должен прыгнуть во что бы то ни стало. Нерешительное выражение лица сменяется решительным. Человек медленно отделяется от грота. Он уже находится в воздухе. Здесь снова выражение страха. На лице человека ясно видны мысли. Главное — не бояться, иначе, наверное, упаду. Надо выпрямиться, чтобы упасть на ноги. Дальше опять несколько раз сменяют друг друга опасения и решительность. Потом вдруг напряжение всего организма: встать, во что бы то ни стало встать на обе ноги. Изменение в лице в момент самого прикосновения к земле: теперь удержаться на ногах во что бы то ни стало. Кажется, стою. Вырывается радость: стою, стою! Вот здорово! Радость прячется: ну вот еще, подумаешь, какое дело, не стоит показывать, что это трудно... Человек медленно отплывает от аппарата в сторону.

На этом примере я остановился более подробно как на одном из первоначальных моментов возникновения «Киноглаза».

Вначале «Киноглаз» понимался как рапидный глаз. Мы думали, что этими способами можно разрешить вопросы, которые тогда нас больше всего интересовали. Мы ведь решили проанализировать видимый мир. В дальнейшем первое представление о «Киноглазе» как о рапидном глазе расширяется. Об этом можно судить по определениям, которые давались в то время в «Киноглазе». Определения эти очень разные. Например: «Киноглаз» — это киноанализ, или «Киноглаз» — это теория интервалов (под интервалами в то время понимались все токи, которые размещались между двумя сталкивающимися объектами. Сравните с интервалом в музыке между «до» и «ми», между «ми» и «си» и т. д. Это то, что в кинокадрах называется столкновением кадров, взаимодействием кадров друг с другом). По этой теории развития действия развитие фильма шло не по отдельным кадрам, а по равнодействующей этим кадрам, по линии интервалов. В этом свете понятны и изменения, которые мы вводили в практику нашей съемочной работы. Прежде всего я отменил обычные шестнадцать метров в секунду, кото-

рые применялись тогда для съемок. Временно мной была совсем запрещена эта скорость. Обычными приемами в съемке я объявил наряду с рапидной съемкой мультипликационную съемку, кадросъемку, микросъемку, макросъемку, обратную съемку, съемку с движущимся аппаратом и т. д. Значит, «Киноглаз» понимался тогда уже как то, чего не видит глаз, как микроскоп и телескоп времени, как негатив времени, как возможность видеть без границ и расстояния, как управление съемочными аппаратами на расстоянии, как телеглаз, как рентгеноглаз, как «жизнь врасплох» и т. д.

Интересно, как определяли «Киноглаз» другие, более или менее известные люди. Например, Илья Эренбург в то время писал о брошюре «Материализация фантастики»:

«Работы Вертова... это лабораторный анализ мира, сложный и мучительный. ...Киноки берут реальность и преображают ее в некие начальные элементы, пожалуй, в азбуку кино».

Верно ли это было? Это верно только отчасти. Это только одна сторона вопроса. О другой стороне вопроса говорит в своем определении в «Литературной газете» Борис Агапов:

«...если Хлебников так и не сумел (или не успел) связать узелки своих ассоциаций в целое, компактное и единое, то Вертову в его последних работах это удалось. И получилось, что метод анализа, довершенный синтезом, дал удивительный эффект: он оказался соответствующим нашей действительности». То есть действительность, зафиксированная аппаратом, разложенная на составные элементы, превращенная в азбуку кино, может быть путем монтажа так сорганизована, так синтезирована, что перед нами на экране снова вырастает действительность уже в восстановленном по-киноглазовски виде.

«Благодаря Вертову, — пишет Агапов, — получена возможность передать, во-первых, всю разносторонность и многогранность нашей действительности, все разнообразие нашей великой страны и, во-вторых, дать ощущение целостности и слитности всех ее элементов, направленных к единой цели».

Возьмем третий пример, третью сторону этого вопроса. Например, точку зрения т. Юкова. Он пишет, что группа киноглазовцев во главе с Вертовым раскрыла поэтические формы кинематографии, как ритм, как динамику, как всеобщие законы действительности, которые трансформируемы и остранены при помощи аппарата и монтажа в форму произведения искусства. Монтируя факты действительности, он сумел без ателье, без ухищрений, без актеров создать поэтическую кинематографию. Он как бы утверждал поэзию жизни на фактах объективной действительности.

К этим трем определениям («Киноглаз» как анализ мира, «Киноглаз» как анализ, довершенный синтезом, «Киноглаз» как поэтическая кинематография) надо прибавить точку зрения Чаплина, который относился к «Киноглазу», как к «музыке на экране»... На эту особенность киноглазовского фильма обратил внимание и Михаил Кольцов в «Правде»: «Музыка на просмотре не играет, но музыка прет с полотна». Таким образом, вы видите, что определения, которые дает не сам «Киноглаз»,

а дают наблюдатели, дают люди, воспринимающие наши произведения, как будто перекликаются с теми основными первоначальными элементами и опытами, о которых я говорил в самом начале моего доклада. Здесь сказались и ранние поэтические опыты в школе. Мне приходилось заниматься записью звуков и монтажом пластинок, заниматься исследованием, анализом этих явлений. Все время приходилось так работать во время учебы. Анализировать, а потом пытаться соединять их вместе, приводить к синтетическому построению.

Все эти равные определения являются правильными лишь в известной мере. Ни одно из них не являлось исчерпывающим. Каждое из этих определений «Киноглаза», которые я читал, давало только один ракурс на это явление. Есть ли такое определение, при помощи которого можно было бы подвести базу, итог, найти нечто объединяющее все эти отдельные определения? Ответ на этот вопрос дает сама практика «Киноглаза». С одной стороны, выпускались фильмы с заготовками «Киноглаз», а с другой стороны, выпускались номера «Киноправды». Это не случайно. Надо понять, что все эти возможности, все способы, все киносредства и микросъемки и макросъемки, и «жизнь врасплох», и телеглаз— все это делалось для достижения определенной цели. Не «жизнь врасплох» ради «жизни врасплох», не «Киноглаз» ради «Киноглаза», а все эти средства, все эти изобретения, приемы, способы должны были выразить, показать правду. Те товарищи, те критики, которые говорят: мы за «Киноправду», но против «Киноглаза», говорят о том, чего не знают. Раньше чем осознать, раньше чем понять этот вопрос, они слишком торопятся учить, давать неверные указания. Между тем этому вопросу нужно еще учиться. Только поняв, в чем дело, только разобравшись в этом вопросе, можно уверенно давать указания. Я уже много лет учусь этому делу и все еще почти ничему не научился. Задачи настолько велики, что приходится, несмотря на 200 опытов уже выпущенных мной на экран, еще и еще экспериментировать и учиться...

Самое важное, что все эти приемы и способы, все эти технические, творческие и организационные средства применяются «Киноглазом» для того, чтобы показать правду — «Киноправду», то есть правду, выраженную средствами «Киноглаза». Именно с этой точки зрения нужно рассматривать стремление показать людей без маски. Поэтому-то мы и начали снимать людей без грима и старались схватить их глазом аппарата в момент неигры. Отсюда и название «неигровая» кинематография.

«Киноглаз» — как задача прочесть обнаженные киноаппаратом мысли. «Киноглаз» — как возможность сделать невидимое видимым, неясное ясным, скрытое явным, замаскированное открытым, игру неигрой, неправду правдой — киноправдой.

Мой рапидный прыжок, где я устанавливаю разницу между тем, что вы видите, и между тем, что во мне происходит, — это опыт, который в более сложном виде повторяется во всех фильмах, которые были мной сделаны.

Из стенограммы доклада 5 апреля 1935 г.

Новые фильмы

«Незабываемое»

«Три тополя на Плющихе»

«На Капри у Горького»

«Встречи в Ялте»

«Итальянская страница»

«Я вернусь к тебе, Россия»

«Казнен в сорок первом»

«Скамейка»

„...Малые люди в нем велики!“

Николай Тихонов

«Незабываемое». По военным рассказам А. Довженко. Постановка Ю. Солнцевой. Оператор Д. Фатхуллин. Художник Н. Усачев. Композитор А. Муравлев. Звукооператор Ю. Рабинович. Редактор В. Карен. «Мосфильм», 1968.

Творчество Александра Петровича Довженко, одного из самых выдающихся кинорежиссеров нашего века, народного художника, создателя неповторимых картин, где изображены события и люди самой героической эпохи человечества, справедливо получило мировую известность.

Довженко возводил в область высшего искусства правду жизни, создавал народный эпос, делал героем своих картин человека, который строит новый, лучший мир, борется за будущее человечества и умирает в этой борьбе, добывая победу будущему.

Он сам говорил о высоком философском порыве: «В рядовом советском человеке может и должен вмещаться наш мир. Для воплощения в искусстве образа современника надо мыслить всегда крупными социальными категориями, во всем разнообразии противоречий. страстей, в глубине подтекста, в недремлющем чувстве общей великой картины жизни...»

Довженко был не только кинорежиссером, но и выдающимся писателем, мыслителем, художником. Он умер, не осуществив все свои творческие планы. Сила оставшихся после него сценариев говорила сама за себя. Так, посмертно Довженко была присуждена Ленинская премия за сценарий «Поэма о море». Он видел, как можно воплотить в кинообразы этот сценарий. Он писал: «...мечтается — в плане хорошей народной эпопеи». И было бы печально для истории советского кино, если бы не нашелся человек, который взял бы на себя трудней-

шую задачу — воплотить замыслы, неосуществленные сценарии Довженко в полнокровные, дышащие жизнью и огнем вдохновения фильмы.

К счастью, такой человек нашелся. Ю. И. Солнцева, человек большого дарования, упорства, сильной воли, мастер мужественный и вдохновенный, взяла на себя этот благородный труд и во главе прекрасного творческого коллектива принялась за долголетнюю работу над сценариями Довженко. Задача, которую она поставила перед собой, была выполнена со всей страстью и одухотворенностью.

На экранах мира с большим успехом прошли и «Поэма о море», и «Повесть пламенных лет», и «Зачарованная Десна». Эти фильмы пронизаны духом Довженко, они явились продолжением его замыслов. И вместе с тем картины эти говорили о рождении нового художника, сильного, уверенного в себе, хорошо чувствующего кинодраматургию.

Солнцева убедительно доказала, что линия, которую вел в киноискусстве Довженко, не только существует и сегодня, но имеет огромную силу воздействия, которую невозможно игнорировать, с которой нельзя не считаться.

Солнцева так глубоко вошла в тайны творческой мастерской великого режиссера, как входит жена великого ученого в его лабораторию, чтобы продолжить оставленные им за смертью опыты, довести их до конца, чувствуя в себе силу, которая поможет ей в этой ответственной работе.

Наверное, иные сцены в этих фильмах Довженко поставил бы по-другому, наверное, в отдельных случаях нашел бы иные краски, но несомненно одно: выношенное, перечувствованное им и оставшееся на бумаге нашло свое воплощение на экране, сохранило ту великую силу убедительности, какая живет в его сценариях.

Зритель увидел произведения проникновенные, увидел картины высокой драматичности и всепоглощающей любви к жизни, к цветущему миру.

В этих фильмах не было забыто основное довженковское положение, что следует судить о людях по тому, в чем они успели, а не по тому, в чем они потерпели неудачу.

И вот мы стали свидетелями нового успеха в развитии этой классической довженковской линии. Ю. Солнцева со своим творческим коллективом сделала новый широкоформатный цветной художественный фильм «Незабываемое».

В работе над фильмом «Незабываемое» Ю. Солнцева не имела, как в прежних фильмах, сценария, написанного Довженко. Сценарий создан по материалам рассказов, записок, заметок Александра Петровича и как бы объединяет многое из того, что было намечено писателем и даже воплощено им в другой форме, в других сюжетных обстоятельствах. В фильме удалось добиться цельности развития сюжета и, главное, цельности показа нравственного могущества народа в пору самого жестокого и смертельного для него испытания — в пору Великой Отечественной войны.

Александр Довженко в своем обостренном чувстве современности еще задолго до войны ощущал приближение неизбежного столкновения двух миров. Выступая в 1935 году, он говорил: «Я не раскрою здесь никакой военной тайны, если буду утверждать, что через несколько лет у нас может быть война. Будет огромная мировая война, участниками которой мы обязательно должны быть. Что это такое? Это значит, что враги намерены все, что мы делаем, разнести

к чертям собачьим. Уничтожить нас физически, бесследно, стереть даже следы наши. Рекомендую прочесть планы, программы, книги германских и японских фашистов».

Фильм «Незабываемое» говорит во весь голос о том, о чем действительно нельзя забыть. То, что вихрем проносится перед зрителем, как картины недавнего прошлого (в зале живые свидетели событий), заставляет погрузиться в раздумье, сосредоточиться, взволноваться, вспомнить все пережитое.

Фильм начинается с того, что мы видим залитую солнцем, веселую, любимую, щедрую нашу землю. Какие поля, какие луга, какая радость жизни!

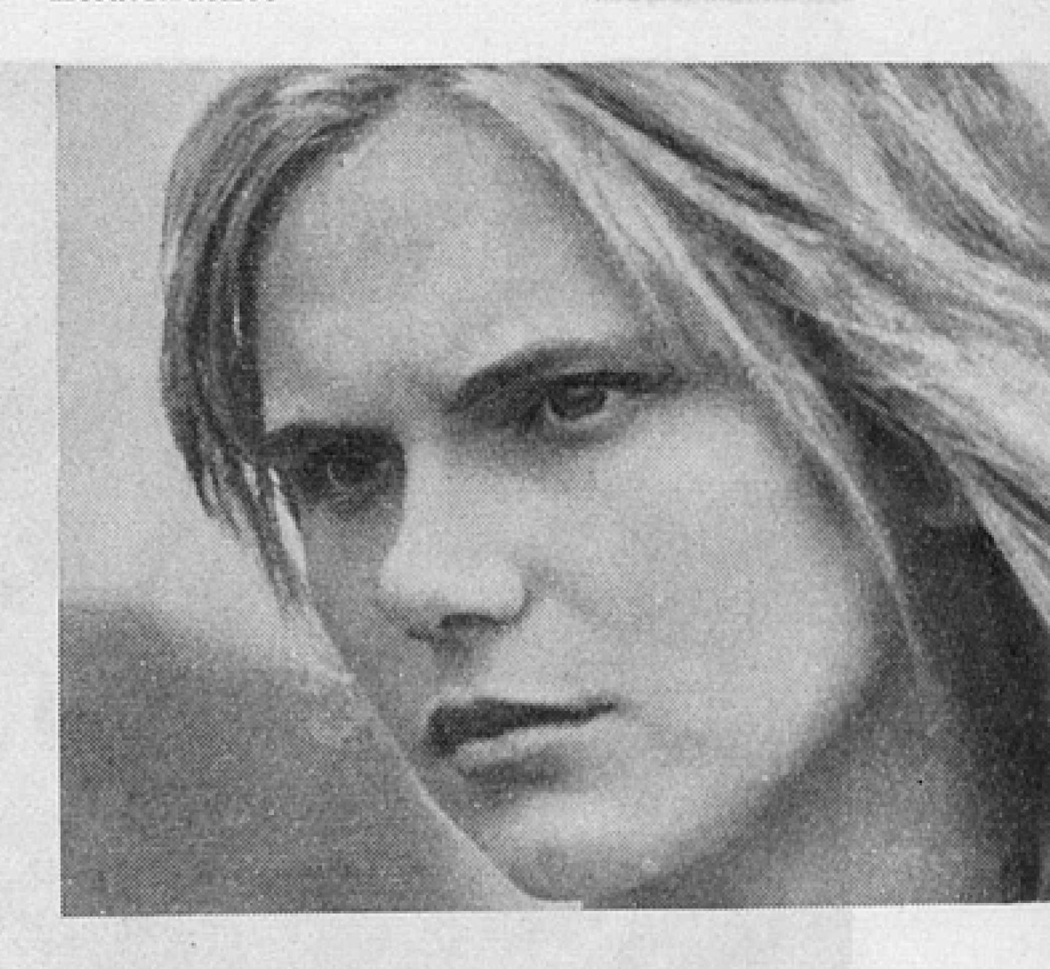
Перед нами советские люди, родная Украина в полном расцвете новой весны. И вдруг — громы фашистского вторжения, огонь войны начинает пожирать народное добро, убивать сыновей и дочерей Родины.

Все беды упадут на голову простых, трудящихся людей, строителей новой жизни, все ужасы пройдут по сердцам, вызывая кровавые слезы. В отчаянии и горе иным кажется, что враг вообще непобедим. Где победа? Ее не видно, так далека еще она. А страдания переполнили жизнь до краев. Кровью залиты поля, города, селения. Как жить? По инстинкту? Но тогда как же пришла победа? Почему мы победили?

Давно на этот вопрос ответил сам Довженко: «Не инстинкт, а государственный разум и политическая грамотность дали ему (народу.— *Н. Т.*) возможность выйти с победой из такого количества и такого объема невероятных испытаний, которые послала ему эпоха».

Как вампиры, поднявшиеся из могил, бросаются на живых злобные, неистовствующие в своей силе и ярости фашисты.

«Незабываемое»



На экране картины удручающего кошмара. Горькие, пропитанные кровью, наполненные неимоверной скорбью дни отступления. Отходят на восток войска, и следом за ними идут беженцы, оглядываясь на развалины. Угоняют стада, увозят машины. Огонь и дым, пепел и трупы.

И советские люди остаются перед лицом страшных пришельцев-оккупантов, готовых уничтожить все, что напоминает о воле и чести. Они хотят поработить украинцев, как и все народы Советского Союза.

Немало фашистов видели мы в советских фильмах, но Солнцева нашла новое выражение для того, чтобы представители гитлеровского рейха запечатлелись в нашей памяти. И Людвиг Крауз и Эрнст Крауз — не просто офицеры вермахта, пришедшие в чужую страну. Они ее новые «хозяева». Навечно эти земли будут фашистскими, эти люди будут покорными рабами, работающими на благо

«Незабываемое»



империи Гитлера. Поэтому с ними надо обращаться, как с рабочим скотом, а скот должен быть смирным, и до дум этих людей, до их душ нет дела надменным господам. Артисты Янис Мелдерис и Валентин Скулме точно и выразительно играют «завоевателей».

Горе народа раскрывается в самых разнообразных трагических картинах. Сцену продажи восточных рабынь на рынках Германии нельзя смотреть без содрогания. Сколько я перечел немецких писем, сколько видел документов, взятых у убитых и у пленных, где все это омерзительное описывалось! Но экран сделал это страшное зрелище еще более ужасным — оно заставляет бледнеть от ненависти и ярости к врагам...

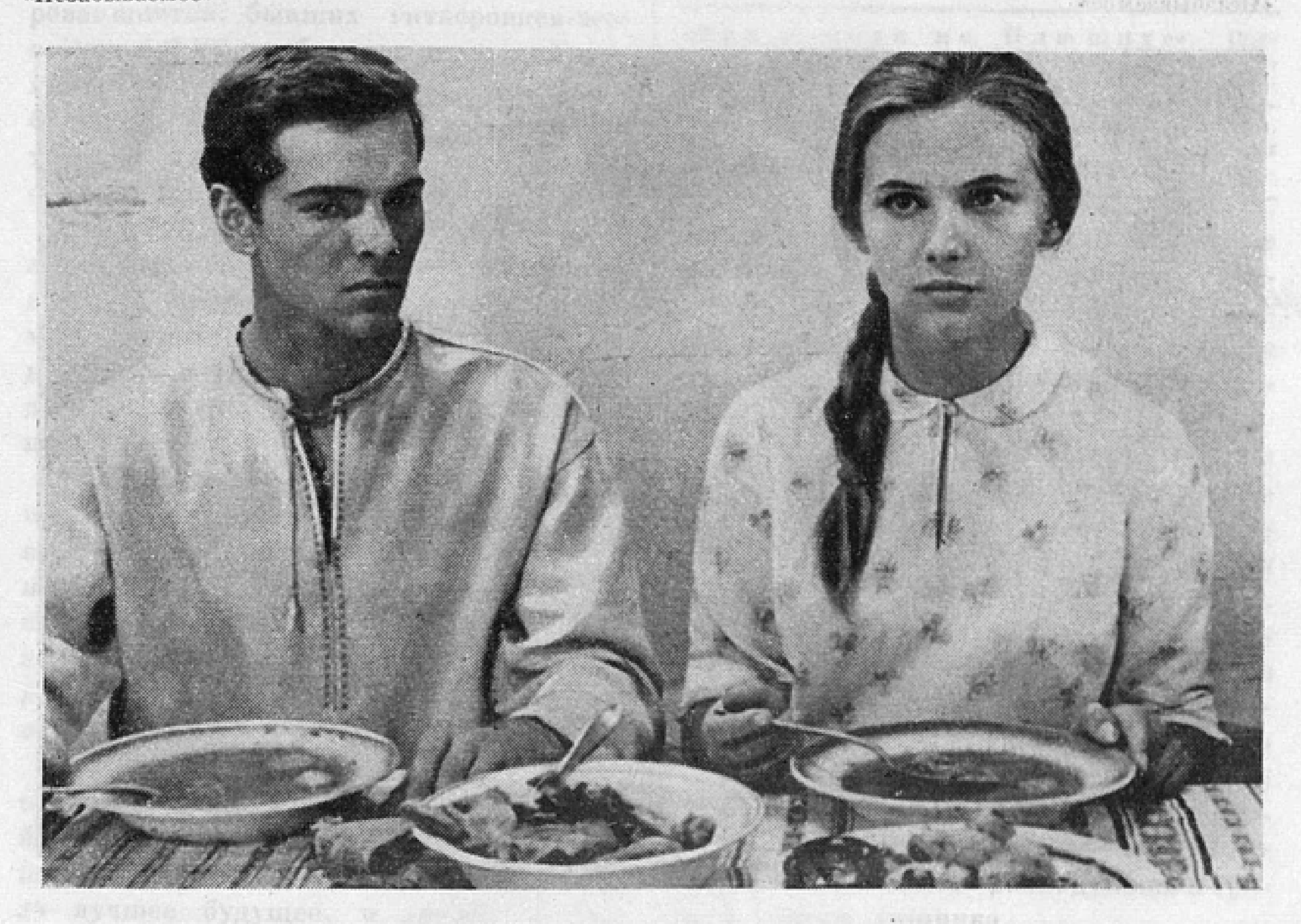
Каким же стойким, сильным должен быть народ, чтобы пережить все это!

Если Довженко говорил о создании произведений, наполненных высокой, передовой мыслью, о показе советских людей мыслящими, душевно богатыми, то в фильме «Незабываемое» такими и предстают эти простые, великие люди.

Посмотрите, как душевно чисты и молодо великолепны Олеся и Василь (артисты И. Короткова и Ю. Фисенко) в ночь их необыкновенной свадьбы, как изумительна по душевной силе сцена их расставания и обещания, данного перед лицом страшных испытаний.

А героизм Петро Чабана (Е. Бондаренко), богатырская сила отмщения которого не боится смерти, не боится

«Незабываемое»



мучений, ибо свет его правды ослепляет врага в припадке истеричной злобы. Враг боится выражения этой народной ненависти.

Народ в фильме встает во весь рост, потому что оскорблены его лучшие мечты, убиты лучшие надежды, только душу его не могли унизить фашисты.

Фильм говорит об огромном нравственном величии народа. Оно помогло выстоять Украине. Оно рождало героев фронта и тыла. Оно заставляло биться ненавистью к врагам сердца народных мстителей. Оно — это нравственное величие — освещало ярким светом судьбу таких женщин, как Татьяна Чабан (З. Дехтярева), отдавшую жизнь за своих сыновей — русских летчиков, которых она спасла и скрыла и в страшное мгновение конца не отказалась от них.

Ю. Солнцевой удалось раскрыть силу народа, показать верность его свободолюбивым идеалам, своему историческому пути, непоколебимую веру в то, что враг будет изгнан с родной земли, что придет долгожданная победа.

Враги даны в фильме с жестокой убедительностью. Ничто не прикрашено, не омыто розовой водой. Страшное остается страшным. Мы видим и упорство ожесточенных битв за освобождение Украины, и трудный путь Советской Армии, идущей в новые бои, по следам разбитого врага.

Впечатляющи эти кадры — бесконечная великая сила, которая сплошным



потоком грозно движется на Запад. Зеленые плащ-палатки несчетны, ряды бойцов неотразимы. Прошло время отступлений и неудач. Пришло время великого разгрома врага и изгнания его из родных пределов.

Тут надо сказать о большом значении такого фильма в наши дни. Выросли новые поколения, которые только по книгам и по фильмам могут представить не только картины боевых действий, но и жизнь под пятой фашистов.

У нас есть много фильмов, где взяты эпизоды великой борьбы, где показаны подвиги разведчиков или воплощены на экране хорошие рассказы про молодость, захваченную войной. Это, повторяю, отдельные картины. В фильме «Незабываемое» в самом сжатом виде проходит все чудовищное видение войны, изображенное то с самой суровой реальностью, то с песенной лиричностью, то с романтической взволнованностью. Нет ощущения излишества или недоговоренности. Есть высокое ощущение народной трагедии, герои которой навсегда остались в памяти людей, потому что эти годы никогда не изгладятся из памяти поколений.

Сегодня, когда мы смотрим фильмы-хроники о борьбе вьетнамского народа с американскими империалистами, видим, как пылают дома и посевы, как зверствуют, прибегая к фашистским методам, пришельцы из-за океана, как сбрасывают бомбы и напалм на города и селения Северного Вьетнама; когда мы слышим дикие призывы неонацистов и

реваншистов, бывших гитлеровцев-эсэсовцев в ФРГ, требующих передела Европы, земель на Востоке, мы начинаем с большей бдительностью смотреть на то, что делается вокруг нас на Востоке и на Западе.

Цветет и живет Украина, но сколько людей на ней помнят о тех страшных военных временах, сколько семей вспоминает своих близких, испытавших неволю или погибших в боях за освобождение Украины от гитлеровских оккупантов.

Фильм «Незабываемое» — очень нужное, очень полезное произведение. Оно сосредоточивает внимание на самом главном — на том, о чем в свое время кратко сказал Довженко: «Мы смело можем сказать всему миру, что наше государство велико потому, что малые люди в нем велики!»

Советскому зрителю нужны фильмы большого государственного значения, большой драматической силы, говорящие о жизни и борьбе советского народа за лучшее будущее, о дружбе наших народов, о чувстве единой, непобедимой социалистической Родины!

Всякий раз, когда появляется такой, особой силы фильм, он невольно несет с собой ощущение нашего времени, высоту его передовых идей, рассказ о сложном и героическом характере простого и великого советского человека.

Все это есть в фильме «Незабываемое», почему он и производит глубокое впечатление, которое остается надолго.

Я не хочу сказать, что в картине нет тех или иных недостатков, но скрупулезно разобраться в них — это уже дело критиков-специалистов. Я же хотел сказать о самом главном и принести свою искреннюю благодарность людям, создавшим это сильное произведение.

Актерский фильм

И. Левшина

«Три тополя на Плющихе». Сценарий А. Борщаговского. Постановка Т. Лиозновой. Оператор П. Катаев. Художник С. Серебренников. Композитор А. Пахмутова. Звукооператор Л. Бухов. Редактор Н. Торчинская. Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького, 1967.

Несколько лет назад я увидела на сцене Ленинградского Большого драматического театра Софью — Татьяну Доронину в «Горе от ума» и с тех пор не устаю удивляться силе таланта и своеобразию характера актрисы.

Софья — Доронина прежде всего была царственно прекрасна. И не только потому, что очень уж хороша собой — с осанкой и мраморными плечами Элен Курагиной, чистым профилем камеи. Но и потому, что неожиданно из привычных слов грибоедовской комедии, из Софьиных поступков, знакомых нам наперечет со школьных лет, вдруг складывался неожиданный характер! Это была властная, умная женщина, «фамусовская косточка», этакая мурлыкающая тигрица, обаятельная равнодушием и грацией сытого хищника.

И подумалось: как такая актриса нужна экрану, уже уставшему от заполняющего его потока «все, как в жизни». Все вполголоса, все вроде бы похоже, но милые героини — только милы, простенькие — просты, интеллектуальные, соответственно, — интеллектуальны...

А вот чтобы сразу — и властность, и умная расчетливость, и неотразимое обаяние женственности, и высокомерие, и девичья беззащитность!..

Доронина долго шла к экрану. В итоге это оказалось, на мой взгляд, прибыточно и для актрисы, и для кинематографа. Она пришла как личность, принесла с собой собственный взгляд на природу своих героев, богатый опыт наработанного в театре.

И вот «Старшая сестра» А. Володина и Г. Натансона, «Три тополя на Плющихе» А. Борщаговского и Т. Лиозновой... «Три тополя на Плющихе» — заметное явление в жизни экрана нынешнего года. И немалую роль в этом сыграл актерский дуэт Т. Дорониной и О. Ефремова, ставший сердцем картины, точно выражающей сценарий А. Борщаговского — новеллу о несостоявшейся любви, о тоске по духовности жизни. Нельзя не отдать должное режиссуре Т. Лиозновой, ее привязанности к деталям быта, ее режиссерскому точному глазу и ненавязчивому юмору в этом бытописании. Но, видимо, без Дорониной фильм мог бы и не стать таким проникновенно-психологическим, эмоционально-сильным.

Вошла в эту картину Доронина, и вроде бы на экране света прибавилось. И не милым и простеньким стал кинорассказ, а звучным и ярким, потому что, видимо, в другой тональности эта актриса не может существовать.

В памяти еще блистательная грибоедовская Софья, о которой подобает говорить поэтической лексикой прошлого века.

А перед глазами, на полотне экрана — жена бакенщика Нюрка, деревенская баба с двумя детьми и хозяйством. Хлопотливая, говорливая бабенка, подхихикивая, прикрывает рот ладошкой... Негнущиеся от домашней работы пальцы с грубо срезанными ногтями... Бабья покорность при взгляде на мужа — кажется, что она даже становится ниже, когда говорит с Григорием (В. Шалевич). Вековечная крестьянская прижимистость, объясняемая самой жизнью, ее простыми, по-житейски важными обстоятельствами: Лысуха долго не телилась, только отелилась — грудница, опять же у Сережки башмаки прохудились...

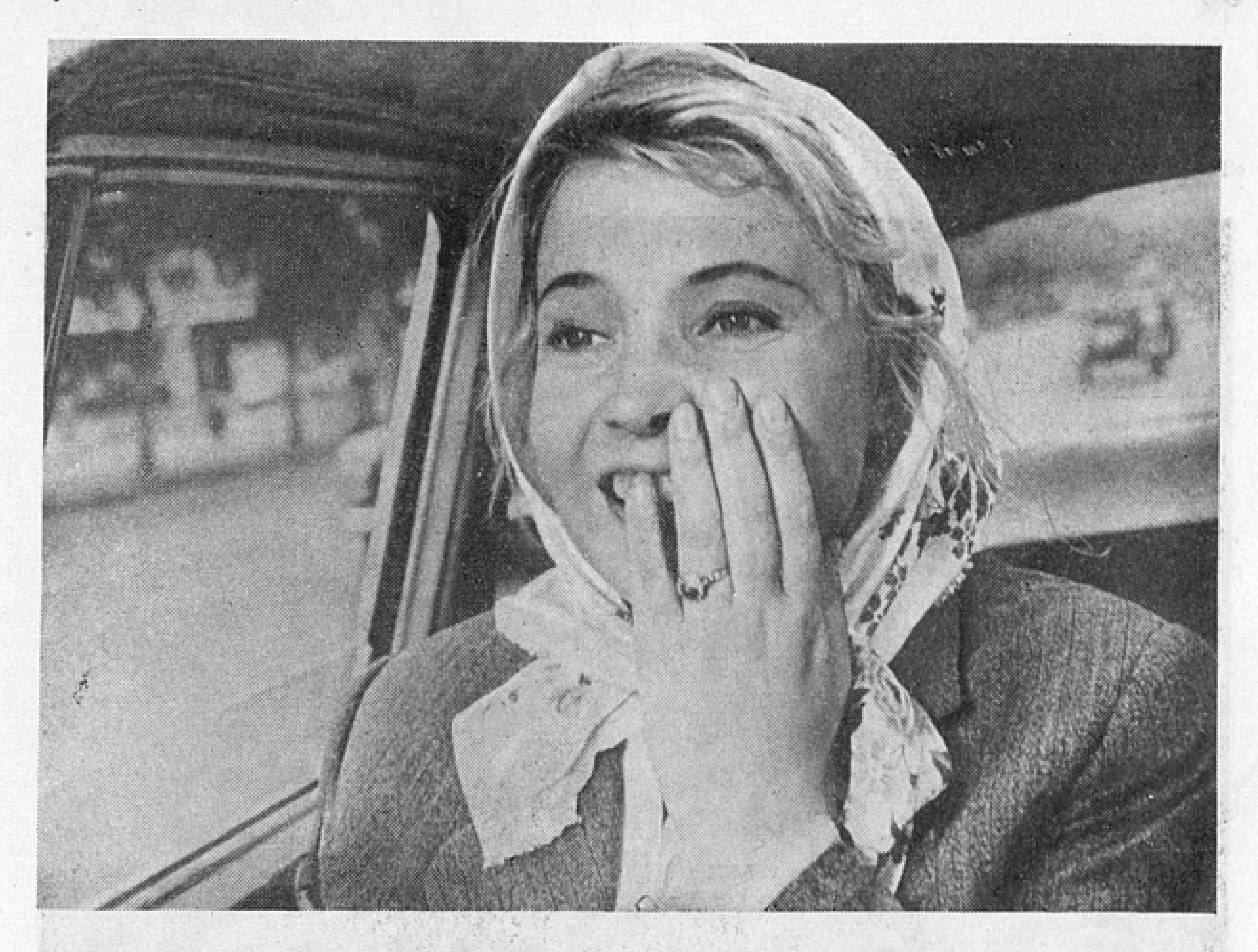
Доронина ничем не грешит против бытовой достоверности, нисколько не щадя себя в своей героине. «Клуха»,— говорит о ней дочь. Точнее не скажешь.

Но если бы только клуха, то и говорить не о чем. Мало ли у нас прекрасных актрис, которые сыграли бы такую бабенку темпераментно и точно.

Не знаю, хотели ли этого актриса и авторы фильма, но Нюрка — Доронина — это вызов привычным представлениям о человеке, о котором мы, спешащие зрители кинематографа второй половины XX века, торопимся судить сразу. (Может, это для облегчения нашей зрительской участи милые герои экрана — только милы, а простенькие — просты.) Актриса, приоткрывая зрителю одну за другой смешные, грубоватые подробности портрета своей героини, незаметно убеждает, что ее Анна Григорьевна, пусть недалекая и необразованная, — человек, чья натура — богатство. Красота и стать, подаренные ей природой, не случайность и не «оболочка». Анна Григорьевна — личность гармоничная в своем человеческом обаянии, женской прелести.

Нюра — «клуха» только внешне. В ней все сразу — и ребячество, и материнство, и доброта, и лукавство, и гордость, и жалостливость, и женственность, и невнятная ей самой тоска по счастью. Тоска по духовности, красоте и человечности жизни.

Наверное, кто-то из строгих ценителей искусства экрана сочтет возможным упрекнуть Т. Доронину в некотором нажиме, театральности, чрезмерной резкости почерка. Что ж, если за кинематографическую норму принимать «все вполголоса», то доронинская манера выходит из нормы. Однако не исключено, что, выходя из привычных представлений о



дозволенном, Доронина лишь раздвигает границы этой нормы, доказывая, что экрану доступно и естественно еще многое другое.

Чистоту и верность тона, взятого актрисой, подтверждает превосходный камертон в оценке мастерства — работа ее партнера по актерскому дуэту Олега Ефремова.

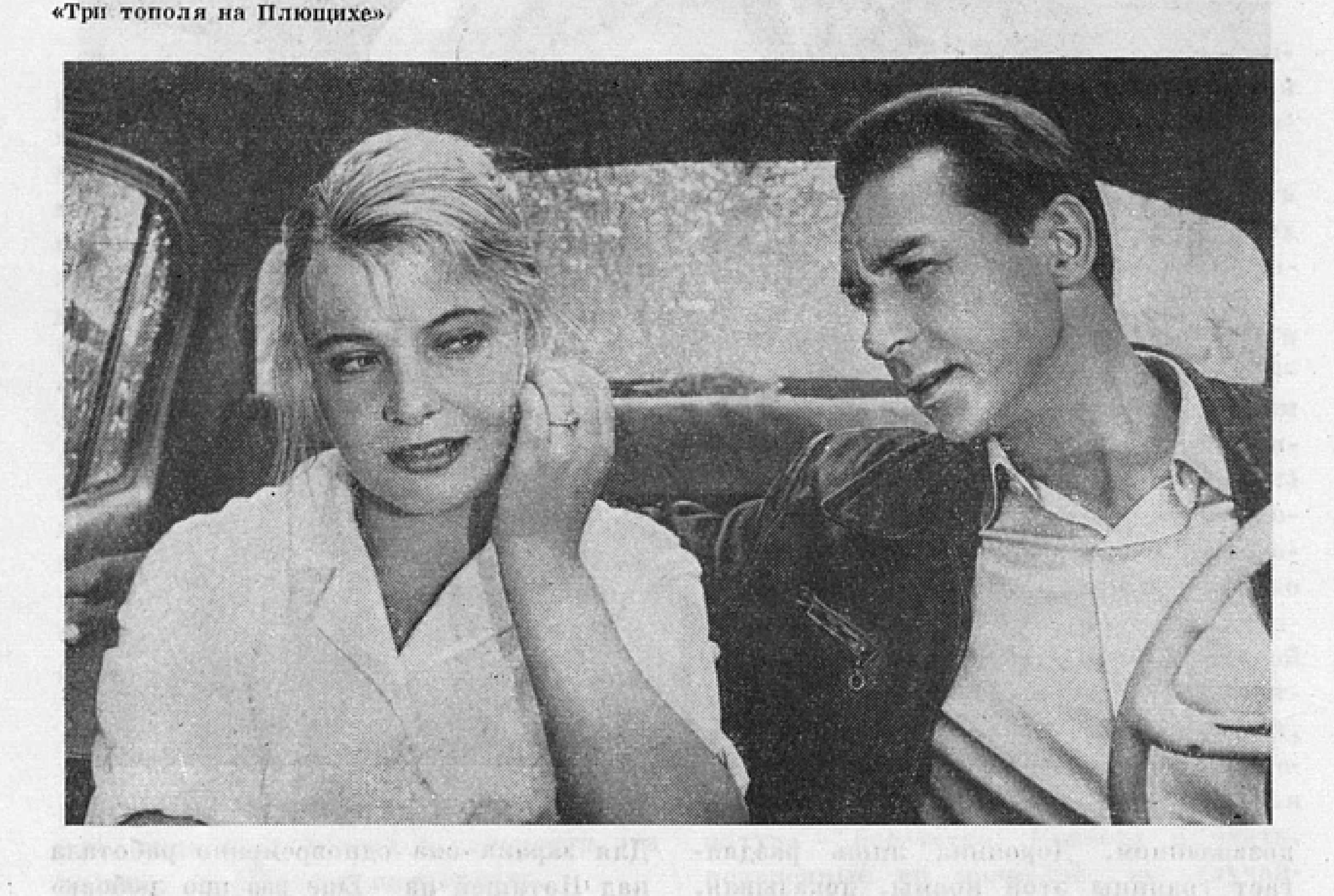
Главную часть картины составляет диалог Дорониной и Ефремова. Олег Ефремов выражает духовную жизнь Саши прежде всего глазами, в которых и ум, и чувства, и настроение. И его сдержанная (тут уж не упрекнешь — истинно экранная!) страсть к достоверности органически сосуществует с доронинской страстью к перевоплощению.

Доронина в театре сыграла Софью в «Горе от ума» и Лушку в «Поднятой целине», володинскую старшую сестру и Грушеньку в «Братьях Карамазовых». Для экрана она одновременно работала над Наташей из «Еще раз про любовь» Э. Радзинского и Г. Натансона и Нюркой в «Трех тополях на Плющихе»... Достоевский, Грибоедов, Шолохов, современная драматургия...

Во всех этих работах присутствует личность актрисы — ее темперамент, ее обаяние, недюжинность ее натуры, ее артистизм. И везде актриса добивается от себя абсолютной достоверности образа (иногда полярного рядом стоящей роли), а не тождественности себя — образу.

Лет десять назад в фильме «Первый эшелон» Т. Доронина и О. Ефремов уже встречались на экране. Тогда Ефремов играл главную роль — бравого боевого положительного комсорга, а Доронина — одну из безымянных девчонок, ладную ясноглазую деваху в ореоле шестимесячных кудряшек.

«Три тополя на Плющихе»



В «Трех тополях» у О. Ефремова проглядывает что-то от того давнишнего комсорга — неотделимая от актера основательность натуры, врожденная интеллигентность. От писклявой круглолицей девчонки в «Трех тополях» осталось очень немного. Разве что артистизм в святом и небескорыстном актерском желании «осмешнить» себя в героине. (Смешное делает зрителя добрее, привязывает его к актеру.)

Т. Доронина и О. Ефремов здесь уже в равноправном дуэте, и — больше того — за Дорониной здесь уже первый голос, сама мелодия.

Могут сказать — ведь это сценарист и режиссер приготовили для актеров канву событий, продиктовали слова и поступки. Да, все было продумано, вплоть до кульминационного момента — узнавания песни с «чудным» названием «Нежность», оказывается, одинаково любимой обоими... Уже в сценарии все это было задумано и «сыграно», и все же актеры по-своему рассказали трогательно и тонко заданную драматургом и режиссером историю.

Саша в исполнении Ефремова — своеобразный психолог («Я пассажира с первого взгляда вижу — десять лет езжу»). Это, надо сказать, профессиональная черта таксиста, если, конечно, за баранкой оказался человек, мало-мальски размышляющий и любознательный к жизни.

Он сажает Нюру в машину, потому что внимателен: стоит женщина в стороне от очереди, встрепанная, растерянная, с огромным фанерным чемоданом, — явно деревенская. Он настроен покро-

«Три тополя на Плющихе»



вительственно (хозяин положения — водитель!) и сдержанно насмешлив.

А Нюра не может еще отойти от привычного масштаба — что за бестолковый этот парень: второй раз говорит ему, что на Плющиху едет, а он опять спрашивает, «к кому». К кому же она может ехать, как не к Нинке, снохе? В деревне любой бы догадался, к кому она едет, а этот — городской — все не сообразит...

Первые очевидные впечатления Саши от Нюры (женщина красива и забавно смешна) постепенно осложняются подробностями: она еще очень трогательна, редкостно естественна.

— Как с мужем-то живешь? Хорошо? — с не осознанной для себя ревностью спрашивает Саша и, встретив открытый Нюрин взгляд, заключает сам: — Хорошо...

— Муж-то курит?

— Коптит небо на паях со всеми... Мужнин дым глаз не ест. — Нюра невольно опускает взгляд, веки едва успевают прикрыть свет вспыхнувшей в ней нежности к Григорию. Пока не погаснет это ощущение близости к мужу, она не сможет посмотреть на случайного своего знакомого.

Душевное состояние Дорониной в эту секунду — сложное сплетение гордости, томления, радости...

Нюру очень беспокоит сидящий на заднем сиденье маленький старичок узбек.

Когда дедушку Садыка высаживают у его дома, Нюра признается: «боялась я его — пассажира-то твоего... все думала — как ударит...» Нюра улыбается смущенно, ребячливо и как-то с облег-

чением. Это был всплеск детской фантазии, когда ребенок начинает бояться сгорбившегося в темноте стула или видит в незнакомом человеке притаившегося разбойника...

— А ты сам-то деревенский?

— Питерский я.

Нюра не понимает слова «питерский». Доронина умеет слушать партнера физически. Когда Нюра не понимает — как будто какая-то материальная преграда опускается между нею и Сашей — Ефремовым.

Нюрина открытость вызывает ответное желание рассказать о себе. Нюра слушает охотно и жалостливо — о голоде, блокадном детстве. Вот ведь почему тощий такой этот парень — еще с блокады!

— А меня все вширь гонит! Срам! — жалуется она, доверительно придвинувшись к Саше, ища у него сочувствия и утешения в этой сугубо «женской» коллизии, как у закадычной приятельницы.

Саша еще снисходителен, он еще в душе подтрунивает над своей пассажиркой. Но вот речь зашла о песне. Нюра очень любит одну, только названия не помнит.

— А ты напой!

— Спеть? Так и спеть? — робеет и конфузится Нюра.

Долго и суетливо собираясь с духом, устраиваясь поудобнее, тонким, в дребезжащих перехватах, «деревенским» голосом Нюра поет. Она поет, по-бабьи пригорюнившись, с российскими песенными «охами» и протяжными вздохами. В паузах между куплетами скороговоркой поясняет Саше некоторые тонкости содержания.

Сперва — неотразимый комический эффект: современная речитативная «модерновая» мелодия, совершенно не рассчитанная на Нюрину трактовку, начинает казаться какой-то музыкальной пародией. Но Доронина постепенно овладевает душой песни, она переживает, как свое, одиночество поющей женщины, ее тоску. Оставаясь Нюркой, она сливается с «модерновой» героиней — песня уже звучит не пародийно, а всерьез!

И в душе ошеломленного, навсегда покоренного Нюрой Саши оркестровая волна подымает и облагораживает Нюрино пение: ведь именно эту песню любит Саша и знает ее название — «Нежность»!

Да, они оба любят одну песню о нежности — это что-то говорит. Но куда доказательнее раскрывающаяся в тончайших душевных движениях внутренняя близость героев, их похожесть друг на друга.

На Нюру — Доронину как будто проецируется сдержанность, интеллигентность Саши — Ефремова. На Сашу — ребяческая искренность и открытость Нюры.

В заключительном эпизоде с мужем и детьми у Дорониной — ефремовская строгость игры. Все — внутри, в себе: живут, выражают состояние, мысль — лишь глаза. А в том горьком отчаянии, с каким Саша ждет Нюру у кафе, вдруг проглядывает что-то наивное от Нюры.

Есть много гипотез и теорий о главных и неглавных путях в развитии искусства кино. В последние годы большинство голосов, кажется, склоняется к кинематографу режиссерскому.

Нет нужды спорить — история кино началась совсем недавно и успеет дать теоретикам еще много разнообразных примеров и аргументов. Но когда видишь такой фильм, как «Три тополя», хочется занести его в актив актерского кинематографа.

Три фильма о Горьком

М. Кушниров

«На Капри у Горького». Сценарий Г. Фрадкина. Режиссер-оператор Е. Покровский. Композитор А. Муравлев. Звукооператор А. Романов. Редактор М. Шапров. «Центрнаучфильм», 1967.
«Встречи в Ялте». Сценарий Л. Белокурова и А. Шумского. Режиссер А. Шафран. Оператор П. Уточкин. Звукооператор А. Кулаков. Редактор В. Руссо. «Центрнаучфильм», 1967.
«Итальянская страница». Сценарий Г. Фрадкина. Режиссер-оператор Е. Покровский. Композитор А. Муравлев. Звукооператор А. Романов. Режиссер-мультипликатор И. Хлудова. Редактор М. Шапров. «Центрнаучфильм», 1967.

Нарождение в «горьковский год» новых горьковских фильмов — явление безусловно отрадное. Иногда, правда, юбилейные фильмы — не более чем привычная дань, но чаще все-таки юбилейная дата знаменует как бы активизацию памяти, давая тем самым естественный повод для очередной творческой попытки проникнуть в мир замечательного человека. Поэтому наше отношение к подобным фильмам — будь то художественные, документальные или научно-популярные ленты — заведомо доброжелательное.

Впрочем, сейчас речь идет только о научно-популярных. В поле нашего внимания оказались три последние работы студии «Центрнаучфильм», посвященные Максиму Горькому. Одна из них — «На Капри у Горького» — представляется нам совершенно пассивной. Другая — «Встречи в Ялте» — несколько выигрывает на ее фоне, хотя и не слишком значительно. Третья работа — «Итальянская страница» — заслуживает, по нашему мнению, самого серьезного отношения.

Фильмы «На Капри у Горького» и «Встречи в Ялте» можно определить как типичную научно-популярную продукцию, о которой не спорят даже самые разнохарактерные зрители. И где все в испытанной пропорции — и познавательный момент, и развлекательный. В общем, они и не претендуют на большее — это два небольших отрывка из жизни писателя «в иллюстрациях и комментариях». Длятся они недолго, сделаны весьма скромно — в манере самой доступной, отчасти даже приевшейся, но как будто вполне органичной. Все здесь достаточно безошибочно... Лента про Капри («На Капри у Горького») снята на цветной пленке — и, видимо, неплохой. Очень все в ней красиво — и море, такое сильное и глубокое, и ослепительно-белые стены, и тяжёлая сочная зелень. Конечно, подобными видами никого нынче не удивишь, но глаз привычно услаждается... Само собой, изображению сопутствует грустная мелодия. И хоть не очень это оригинально, слух привычно и благосклонно реагирует... Текст почти экскурсионный. Но и это не раздражает, поскольку вполне отвечает жанру картины — «в гостях у...».

О личной и творческой дружбе двух великих писателей Чехова и Горького рассказывает обычная черно-белая лента «Встречи в Ялте». Это уместно, так как исходный материал фильма (в отличие от предыдущего) — не столько памятные места, сколько документы: фотографии, рукописи, афиши... А в музыкальном ряду, конечно, подобрана та самая фортепьянная классика, без которой трудно вообразить русскую интеллигенцию начала века. Танеев, Чайковский, Рахманинов... Хуже, конечно, что и комментарий не открывает нового — «их дружба — волнующая и поучительная страница в истории русской культуры»... Несколько раз в фильме приводятся рукописные страницы Чехова и Горького, сопоставляются отдельные реплики, мультипликационно возникают авторские

«Встречи в Ялте»







уточнения, исправления. Текст читают актеры, характерно интонируя голоса. Но, к сожалению, это не скрывает отсутствия глубоко личного интереса к теме, отсутствия минимального творческого азарта. Приводимые рукописные поправки не дают представления о глубине ума или характера персонажа, ибо нужно понять и проследить их логику, а не цитировать обрывочно, словно наугад... Всячески подчеркивается совпадение мыслей и даже фраз в произведениях Горького и Чехова, подробно оговариваются все посвящения, приводятся отрывки из переписки. Неискушенному зрителю, не знакомому с перепиской этих писателей, остается только удивляться, почему они не стали соавторами — так похожи... Действительно, взаимная симпатия Чехова и Горького была велика, но нельзя упрощать ее. Совпадение отдельных реплик не означает еще совпадения их внутреннего смысла. А в большой, многообразной переписке скучно вылавливать одно восхищение и участие и опускать иронию, тревогу, сомнение, горечь, крайности темперамента и прочее. Как-никак, это были два разных литератора и два разных человека — с разными вкусами, привычками, отношением к жизни. Здесь беспристрастность авторов оборачивается, по сути, совершенной бесстрастностью.

Характерно, что бесстрастность многих научно-популярных и учебных фильмов, открывающих страницы истории или знаменитой биографии, воспринимается уже зрителями не как просчет, а как естественное качество, присущее данному виду кинематографа.

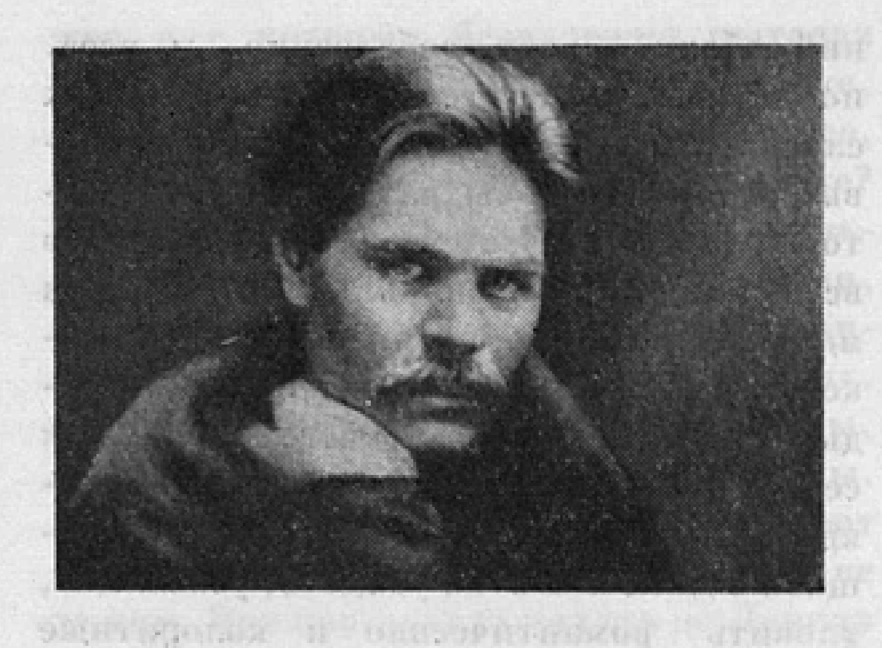
Мы смотрим фильм о Горьком с надеждой, что авторы приобщат нас к интересной, острой проблеме — все равно, большой или маленькой, — которая от-

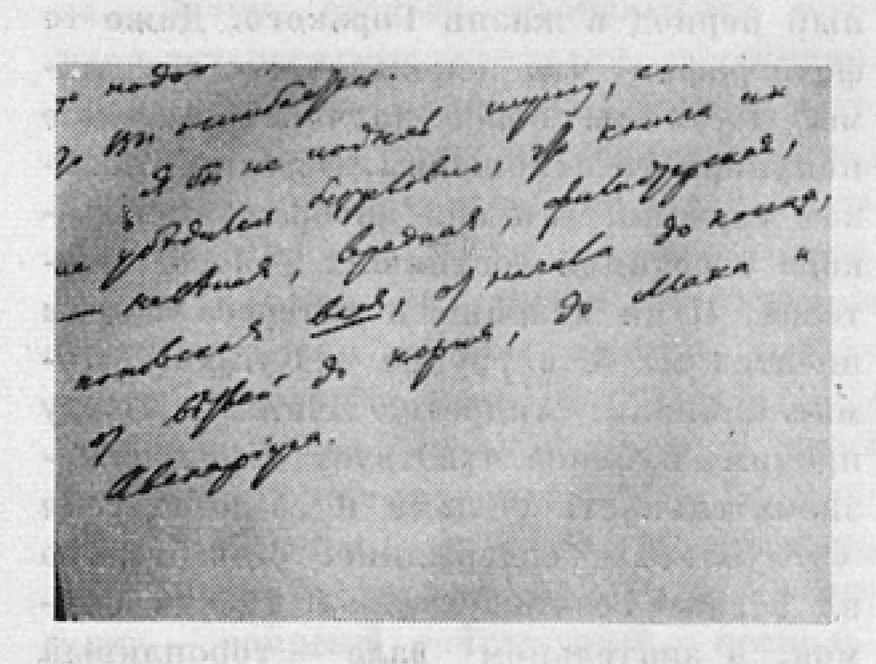
стоялась в результате их опытов, наблюдений, просеивания и процеживания материала. Притом мы даже не имеем в виду неожиданное прозрение, открытие сокровенного и заповедного. Хотелось бы хоть немного расчленить оболочку, поверхность фактов, общедоступную видимость и прикоснуться к жизни писателя непосредственно — так сказать, обнажившимся чувством и разумом... Да, любые фильмы надо снимать остросюжетно. И это вовсе не значит, что надо класть в основу непременно разгадку некоего секрета. Остросюжетность — это прежде всего острый духовный, общественный конфликт. Это резкие краски, резкие столкновения. Остросюжетно — значит увлекательно. Если же предполагаемый материал не сулит ничего, кроме общеизвестного, стоит подумать, браться ли за него. Можно, конечно, считать, что подобные произведения в худшем случае безвредны, а в лучшем — все-таки сообщают какие-то минимальные сведения. Но это утешение обидное даже для самих авторов.

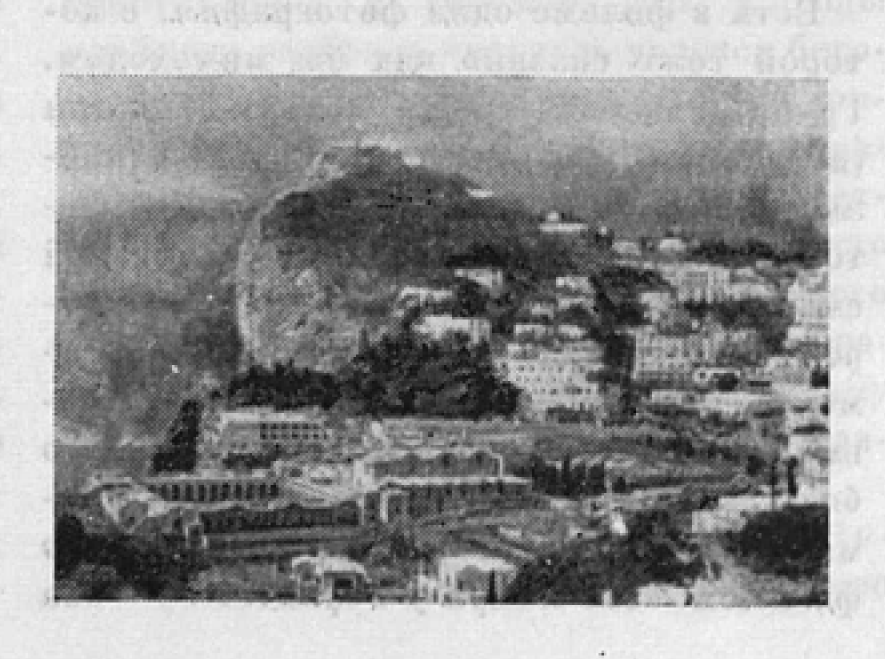
«На Капри у Горького», по существу, видовая лента, и голос писателя (актерская имитация) в этой безмятежной безоблачности кажется необязательным.

Конечно, обращает внимание, что этот фильм создан той же съемочной группой, что и «Итальянская страница» — третий, лучший из упомянутых нами фильмов. Такое ощущение, что фильм «На Капри у Горького» сделан как бы в довесок к нему — из лишних, оставшихся впечатлений. Но это частная догадка. Для зрителей этот фильм существует сам по себе. Поначалу кажется, что все обосновано нехваткой материала. Несколько фотографий, два-три старика, слабо помнящих «сеньора Массимо», да памятные уголки, сохранившие преж-

«Итальянская страница»







ний облик,— «вот, собственно, и все», по заключению авторов фильма. В этих словах слышится сожаление, и мы в первый момент готовы разделить его с авторами. Но тут же спохватываемся и со всей наивностью спрашиваем: неужели многолетний период пребывания Горького на Капри оставил столь бедные следы? А если нет, ради чего стоило так себя ограничивать? Ради экскурсионно-красивых картинок, в которых не ощущаешь даже попытки увидеть, услышать, уловить романтические и колоритные «Сказки об Италии»?.. Даже дилетантам известно, что это был многотрудный период в жизни Горького. Даже те фотографии, что использованы в фильме, достойны более научного и менее популярного отношения. Об одной мельком сказано, что она изображает Горького с группой гостивших у него писателей. И ни малейшего интереса к этим писателям. А в группе — Куприн, Мамин-Сибиряк, Андреев, Бунин... Между прочим, публика чувствует обидную незначительность фильма и сама от себя «углубляет» содержание. Как только на экране возникает какой-нибудь снимок, в зрительном зале — торопливый шепот: Шаляпин... Рахманинов... Андреев...

Есть в фильме одна фотография, о которой тоже сказано как бы мимоходом. Группа людей, среди которых Ленин (играющий в шахматы) и Горький (наблюдающий за игрой). В этой редкой фотографии заложен большой и сложный смысл, и, право, ее стоило бы рассмотреть подробнее. Впрочем, тот же снимок есть в фильме «Итальянская страница», и здесь он, конечно, гораздо более кстати. Этот фильм, как уже упоминалось, не случайно складывается с фильмом «На Капри у Горького» — оба они про Капри. И кажется, что все упущенные возможности одного восполняются в другом. В аннотации к «Итальянской странице», подписанной режиссером Е. Покровским, сказано: «Широко использованный в фильме архивный материал, фотопортреты и натурные съемки действительных мест встречи В. И. Ленина с А. М. Горьким, а в текстовой части — цитатные заимствования из переписки, статей Ленина и Горького, воспоминаний Н. К. Крупской и М. Ф. Андреевой дают представление о глубоком взаимном уважении, существовавшем, несмотря на временные расхождения, между вождем революции и пролетарским писателем».

В общем, все так и есть. Этот фильм не вызывает наивных вопросов. Его герои — живые, умные люди, без хрестоматийного глянца, без непробиваемых определений. Сценарий фильма написан Г. Фрадкиным — это само по себе объясняет многое. С некоторых пор (точнее — с выхода научно-популярной трилогии о Ленине) нам стала особенно приметна его характерная творческая манера. Его терпеливое, вдумчивое внимание к чужой речи, к противоречиям, поправкам, недоговоркам. Его пристрастие к малоизвестным, малозаметным строчкам, его умение «развинчивать» видимый текст до начального побуждения — так что раскрывается облик и характер человека, стоящего за этой мыслью.

Открытие здесь рождает не столько прочитанная, сколько перечитанная строчка. Потому-то его текст плохо вяжется с традиционным дикторским изложением. Здесь самым уместным, как показала практика, является актерское прочтение, способное передать и смену настроений, и продвижения мысли, и темперамент. (В «Итальянской стра-

нице» тоже читают актеры. Их четверо — Е. Новиков, А. Граве, М. Пастухова, И. Карташева. А, право, хватило бы двух. Потому что голоса «Ленина» и «Горького», «Крупской» и «Андреевой», теснясь и часто перемежаясь, иногда просто неразличимы — усилить же характерность актеры, к счастью, не решаются.)

В «Итальянской странице» участие Фрадкина хорошо ощутимо. Его интерес к полузабытым фактам, за которыми в глубине мерцают большие и сильные страсти, проявляется здесь достаточно заметно. В центре фильма — философский, нравственный и гражданский спор — резкий и принципиальный. Спор интересный прежде всего тем, что за ним стояли два необъятных интеллекта, две крупные и страстные натуры. Спор, в котором слышатся и упреки, и увещевания, и сочувствие.

Обидно, однако, что авторы подчас склонны отделаться общеизвестными фактами, словно боясь оступиться в нечто сложное и спорное. Вот снова упомянутая фотография: Ленин, играющий в шахматы на веранде горьковского дома. И снова авторы только на секунду приостанавливаются перед ней. А между тем это лучшая иллюстрация к словам Горького, приведенным в другом месте и не подтвержденным наглядным изображением: «Знаю, что Владимир Ильич может быть твердым и непреклонным, отстаивая свои взгляды, и вместе с тем, какой он прекрасный товарищ, веселый человек, с поразительно мягким отношением к людям». Потому что партнером Ленина по шахматной доске сидит... Богданов, один из самых яростных и непримиримых в тот период философских противников Ленина. Человек, с которым Горький был тогда близок и дружен и с которым безнадежно пытался помирить Ленина. Про это, собственно, и фильм. Можно ли было не заметить его, да еще в такой интересной обстановке? Вообще изобразительная сторона фильма небогата и грешит стандартными, отвлеченными, чисто «настроенческими» метафорами — особенно в сложных, конфликтных местах: облака, волны, грозовые тучи, снежные лавины, туманы.

Опрощая конфликт, авторы опрощают тем самым сложные характеры, стоящие за ним. Вот прозвучала цитата из Ленина о пораженческих настроениях в среде либеральной интеллигенции после 1905 года. Затем следует изображение мистико-декадентских журналов, сборников. Декламируются строфы из Гиппиус, Соллогуба... Затем вполне логичный вывод Горького: «...всю ночь не мог уснуть с тоски и со зла... Э т о — русская литература?» Все как будто расставлено верно. Однако авторы задним числом могли и должны были рассказать более глубокую драму: покачнулись в то время и такие крупные литераторы, как Л. Андреев, А. Куприн, А. Блок. И, наконец, сам Горький. Ведь буквально через минуту — вопреки собственной, несколько упрощенной логике — авторы процитируют Н. К. Крупскую, которая констатирует с горечью, что в годы идейного разброда писатель увлекся богостроительскими заблуждениями. И написал, как подтверждают факты, произведения, в которых пытался художественно доказать владевшие им идеи. Никто не вправе отлучать тогдашнего Горького (как и многих других) от русской литературы. Другое дело — объяснить «драму идеи» со всей откровенностью, коль зашел разговор.

Вспоминая «каприйский период», Луначарский впоследствии написал: «Даже

тогда, когда Алексей Максимович вместе с нами «впередовцами» сделал излучину с прямого пути, Владимир Ильич ни на одну минуту своей любви к Горькому не ослабил. Именно тогда, в то время, посылая ему свои талантливые, язвительные, злые, полные любви письма, он провозгласил, что Горький — настоящий, подлинный пролетарский писатель, который очень много дал и еще больше даст пролетариату». Вот чего действительно маловато в картине — «талантливых, язвительных, злых, полных любви» строк. В одном месте мы слышим такие слова — когда Ленин и Горький пытаются определить сущность богостроительства. Но изобразительный ряд опять-таки ближе к существу спора, нежели к людям, его ведущим, — следуют кадры, изображающие всякие молебствия и как бы подтверждающие ленинские слова о религии... В результате страница остается развернутой не до конца.

...Юбилейные фильмы — понятие весьма условное. «Броненосец «Потемкин», как известно, тоже был юбилейным фильмом. Понятно, что нельзя каждый фильм соотносить с «Броненосцем». Однако есть общее условие: начальную необходимость каждой новой работы зритель должен ощущать не во внешних обстоятельствах, а в самой живой, страстной действительности.

Если даже нет совершенно белых страниц в биографии великого человека, интерес к ней нисколько не может ослабеть — он углубляется и усложняется.

Известно, что сейчас на земле нет совершенно белых пятен — случаются необитаемые, необжитые места. Очевидно, посещать эти места имеет смысл только с намерением исследовать, изучить, использовать их, а не открывать в очередной раз.

Поэзия и проза

Лев Рошаль

«Я вернусь к тебе, Россия». Автор сценария и режиссер Б. Рычков. Оператор В. Цитрон. Центральная студия документальных фильмов. 1968.

«Казнен в сорок первом». Автор сценария В. Морозов. Режиссер В. Четвериков. Оператор В. Орлов. Композитор Е. Глебов. Редактор В. Лавров. Минская студия научно-популярных и хроникально-документальных фильмов, 1967.

Оба эти фильма — «Я вернусь к тебе, Россия» и «Казнен в сорок первом» — близки друг другу своей трагической темой. Они схожи и благородством цели: найти неизвестных героев войны. Задача поиска, положенная в основу двух картин, сблизила их и сюжетно.

Отличие, собственно говоря, в одном и, конечно, в главном — они по-разному сделаны. И если попытаться понять истоки их основных стилистических различий, то совершенно очевидно, что они определяются стремлением авторов первого фильма — к поэзии, а второго — к прозе.

Не удивительно, что в картине «Я вернусь к тебе, Россия» столь ощутима попытка лирического ведения рассказа. Потому что этот рассказ — о стихах. О строках, испещривших пожелтевшие листы блокнота, найденного в 1958 году в развалинах бывшего фашистского концентрационного лагеря Заксенхаузен.

Стихи о разном — о недавних и теперь уже таких далеких днях, о которых «осталась лишь мечта» («и все прошло, развеяно метелью»), о жестокости настоящего. Но везде есть одна тема. То, о чем не может не думать узник, потому что не может думать о другом, — «Я вернусь к тебе, Россия».

Кто же поэт?

Возможно, Пархоменко Антон, это имя зашифровано в акростихе. Возможно, он из маленького, солнечного городка Речицы, что на берегу Днепра (за двадцать

семь месяцев оккупации в неволю было угнано несколько тысяч человек). Возможно, так как имя поэта окончательно пока не установлено.

Установленным оказалось иное. Пытаясь выяснить историю блокнота и судьбу его владельца, авторы встретились с другими лагерными поэтами. У них тоже разные, непохожие стихи. Но у каждого есть обязательно такие, где рефреном проходит та же строка: «Я вернусь к тебе, Россия». Учитель немецкого языка Василий Егорович Юдин вспомнит, что он сочинил их тогда, когда услышал, как политрук Шевченко кричал из-за решетки лагерной камеры: «Россия! Россия!» А Григорий Иванович Люшнин расскажет, что свои строки он нацарапал гвоздем на нарах после третьего неудачного побега (удачным был лишь пятый).

Такова канва фильма. Нетрудно заметить, что в этой канве все же больше жестокой прозы, а картина, о чем я уже писал, тяготеет к поэзии. За счет чего же?

Как известно, поэзия часто ищет выхода за пределы конкретного материала, ищет каких-то обобщающих ассоциативных аналогий. Такая аналогия есть и в фильме. Это возникающая на траурно-черном фоне огненно-красная птица, которая пытается, но так и не может взлететь. Она дважды появляется в картине — вслед за стихотворными строками, в которых звучит непреодолимая тоска по родине. Думается, что сравнение узника с подстреленной птицей в принципе вполне возможно, хотя и не отличается особой новизной. Наверное, оно возможно прежде всего как умозрительная, литературная метафора. Но вот что, на мой взгляд, важно и поучительно: не всякая литературная метафора дословно переносима на экран. То есть в ту область искусства, которая зиждется на предельной конкретности изображаемого. Реальное соединение подлинно трагических строк поэтов, подлинных кадров лагеря, документальных рисунков из лагерного быта с этой цветной, словно бы мультипликационной птицей не усиливает чувственного восприятия, а, наоборот, снижает, если не сказать — разрушает трагизм рассказа, несмотря на всю многозначительность задачи, возложенной на эту аналогию. В жизни многое зачастую оказывается гораздо проще и одновременно драматичнее любой, даже весьма талантливой выдумки.

Может быть, образ здесь не сложился еще и потому, что ассоциация носила слишком приблизительный, общий характер. Вообще, смешение общих понятий с обобщением довольно распространено в искусстве, в том числе и в документальном кино. Между тем при всей словесной близости этих двух вещей они принципиально различны. В то время как общее понятие стремится к максимальной отвлеченности, абстрагированию от частностей, обобщение не утрачивает конкретизации, через которую и проявляются какие-то внутренне закономерные тенденции. В то время как общее понятие может быть приложено к конкретному, обобщение всегда рождается из него. Общее часто основывается на прошлом опыте, обобщение — это всякий раз заново. Однако в иных случаях кажется, что для работающего в искусстве нет большего удовольствия, чем подменять обобщение, вытекающее из конкретных связей, общими понятиями.

Именно таких конкретных связей не хватает фильму. Не только ассоциации с птицей, но и другим «поэтическим»

ходам картины. Наверное, можно было бы говорить о драматургии цвета в ней, где разные эпизоды окрашены в разные цветовые тона. Но это опять же драматургия общих понятий, а не драматургия обобщений. Если кадры лагеря, то они, конечно же, даются в мрачно-серой гамме, подчас просто в черно-белом изображении. А если необходимо передать трагизм, тему душевных страданий, то на помощь приходит, разумеется, жестокая багровость неба с бегущими облаками и черным солнечным диском. Этот не без эклектики подогнанный «поэтический» антураж, включая сюда и закадровые хоралы, и сыгранный шепот экскурсантов, и «голоса» знаменитых скульптур, кажется просто легкой забавой рядом с подлинными человеческими страданиями.

В стихах лагерных поэтов слышен крик души. Но это отнюдь не душераздирающие крики. Стихи написаны просто и мужественно. И они требовали такого же простого и мужественного рассказа об их авторах.

Я говорю об этом еще и потому, что внешняя изощренность этой картины может привлечь к себе внимание, и, возможно, кто-то даже увидит в ней поиск новых путей. Что касается поиска, то не без некоторых колебаний я готов согласиться, что попытка была сделана. Но ведь не всякий поиск приводит к открытиям.

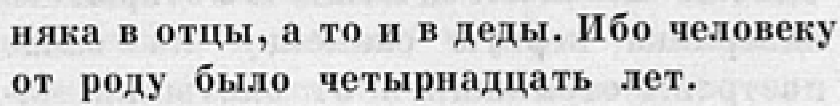
Документальное кино успешно находит поэзию, ассоциативные обобщения в самом документальном материале, а не в отвлеченной символике. В этом смысл современных поисков и в этом смысл современных достижений документального кинематографа. Эти поиски и достижения связаны не только с требованиями эстетического порядка. Это требование жизни, правда которой сегодня все чаще познается через документ, очищенный от всевозможных наслоений. Образные связи могут быть самые неожиданные, основанные не на внешней, а на внутренней схожести. Если искать примеры, то, пожалуй, один из самых поразительных с этой точки зрения фильмов — «Последние письма» С. Кулиша и Х. Стойчева. Смысл писем немецких солдат, окруженных в Сталинграде, авторы раскрывают, не прибегая к символической иллюзорности. Они берут документальные кадры, которые не являются непосредственной иллюстрацией к этим письмам. Но из монтажного сопоставления вполне конкретных изображений жизни Германии тех лет смысл раскрывается вполне определенно.

Что же касается десятиминутной ленты минского режиссера В. Четверикова «Казнен в сорок первом», то о поэзии здесь, во всяком случае на первый взгляд, не может быть и речи. Фильм сделан почти как расследование, как сухая констатация. Он начинается с фотографии человека в кургузом пиджачке и сдвинутой набок кепчонке. С фотографии вполне обычной, разве что поворот головы немного неестествен. Потом, когда аппарат отъедет, мы сразу же увидим, что более необычную фотографию нам редко приходилось встречать. Ибо на ней оказалось еще одно лицо, и это лицо — немецкий офицер, набрасывающий человеку в пиджаке и кепчонке на шею петлю. Но самое поразительное в снимке не это. И даже не то, что у этого второго лица такое буднично-деловое, такое безразличное выражение. Скорее всего, самое поразительное, что этот пожилой немецкий офицер в теплой добротной шинели с воротником из собачьего меха по возрасту годился бы человеку, которого он собирается повесить, уж навер-

«Казнен в сорок первом»







няка в отцы, а то и в деды. Ибо человеку от роду было четырнадцать лет.

До поэзии ли тут?!.

Впрочем, поначалу мы только уловим юное выражение мальчишеского лица, о возрасте мы узнаем позже. Когда встретимся с бывшими партизанами, которые назовут его имя — Володя Щербацевич. С людьми, которые попали в немецкий плен и которым этот мальчик вместе с матерью Ольгой Федоровной помогал бежать, переправляя их в лес. С политруком, который расскажет, как схватили Володю на шоссе у моста 25 сентября 1941 года. С теми, кто оказался вместе с Володей в тюрьме и кто помнит, что Володя никого не выдал, а выдал всех один из спасенных им — Рудзянко Борис, о чем есть его собственные показания в деле. И наконец, с Евгенией Федоровной, тетей Володи. Она-то и расскажет, что вот в этой комнате, в которой она не была уже двадцать шесть лет и в которой провела когда-то столько счастливых и несчастливых минут, справили 25 мая 1941 года Володино четырнадцатилетие, а дядя Петя подарил ему фотоаппарат.



...Здесь все-все — проза.

Но постойте! Может быть, в этой будничной прозаичности и есть подлинная поэзия. В этом фотоаппарате и в этой чуть сдвинутой набок кепчонке. В обычности этого партизанского задания, которое выполнял Володя и которое мы называем теперь подвигом. В слезах старой женщины и срывающемся голосе политрука. В детских Володиных снимках и в фотографии трех партизан из школьного учебника истории, которых проводят на казнь по улицам Минска

26 октября 1941 года (справа — теперь установлено — Щербацевич Володя). И в переписке второклассников минской школы с второклассниками школы из ГДР. Может быть, во всем этом, так же как и в мужественной судьбе лагерных поэтов, поэзии больше, нежели в отвлеченно-возвышенной символике или в игре в драматургию цвета. Потому что от этой поэзии перехватывает горло. От поэзии — порой безжалостной и трагически печальной, по высокой. Рожденной самим документальным материалом, в котором факт — как замечал Горький — уже всегда фабула. Поэтому-то мой рассказ о фильме больше похож на пересказ его. К нему нечего добавить.

Сравнение — не доказательство, я это хорошо знаю. Но если кому-то покажется, что разговор об этих двух картинах я повел в одной статье не без умысла, то спешу заверить — это так.

О скамейках в Копенгагене и других городах

Л. Закржевская

«Скамейка». Сценарий Х. Бидструпа и Л. Атаманова. Режиссер Л. Атаманов. Художники-постановщики Б. Корнеев, Р. Зельма. Композитор Н. Богословский. Редактор А. Тимофеевский. «Союзмультфильм», 1967.

«Гражданин сел рядом с Шуваловым на зеленую скамью».

Ю. Олеша

Поступило предложение — знаменитую заповедь: «каждый человек должен родить сына, вырастить дерево» — дополнить: «и... соорудить скамейку».

В самом деле, если вдуматься — скамейка — одно из самых добрых, полезных и бескорыстных изобретений человечества. Одно из самых поэтических его открытий: наверняка первую скамейку на земле построил отбившийся от охоты на мамонта и задумавшийся о чем-то постороннем первый питекантроп-чудак.

С тех пор скамейка — это предложение прохожим отдохнуть, незнакомым — познакомиться, старым — вспомнить молодость, молодым — обнять друг друга и стать счастливыми. Впрочем, о том, что такое скамейка, лучше всего рассказано Х. Бидструпом и Л. Атамановым в мультипликационном фильме, который так и называется — «Скамейка».

Итак, на окраине, а может быть, и в центре Копенгагена под обыкновенным деревом стояла самая обыкновенная скамейка. Рано утром, когда еще зеленел месяц на околышке небосклона, проснулся на скамейке бродяга, собрал свои бумажно-газетные постельные принадлежности, встряхнулся и отправился восвояси.

Так начался еще один день из жизни Скамейки, день, наполненный людьми и происшествиями, смешными и грустными событиями. Скамейка добросовестно служила людям, а они даже и не думали о ней. Просто уходили, прихо-

дили и снова уходили — и своими приходами и уходами сочиняли некоторую историю...

Прошел уборщик улиц, пробежали, поигрывая в мяч, ребятишки, нечаянно залепили мячом в господина с палочкой и согнали его со скамейки. Потом на скамейку присел старичок в соломенной шляпе, задумался, а проворные птички с соседнего дерева растаскали по соломинке его прекрасную шляпу на свои строительные нужды.

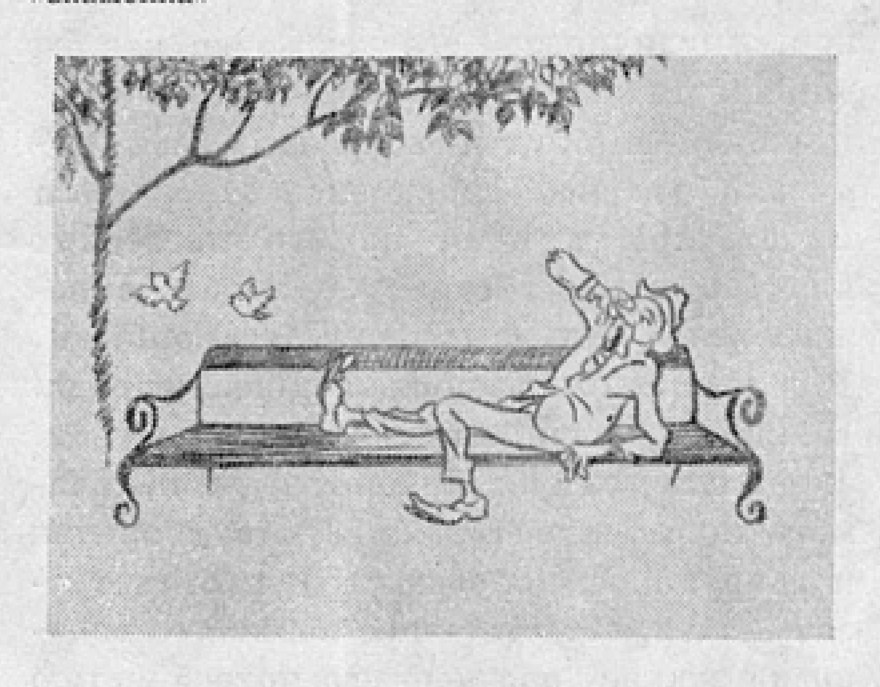
А потом, уже где-то в середине дня, пришел какой-то тип с книжкой, стал читать и хохотать. Он хохотал так заразительно и весело, что все остальные обитатели скамейки тоже почему-то захохотали. А когда этот тип ушел, им стало неловко. От неловкости пышная миловидная дамочка стала заигрывать с соседом, но тот сохранял полную индифферентность, пока дамочка в возмущении не удалилась и пока не появился добряк с бутылкой, подбивший этого, «неподдающегося» выпить. Тот набрался и стал приставать к весьма почтенной пожилой даме, между нами говоря, далеко не красавице.

Кто только не пересидел за день на скамейке! А под вечер, согнав со скамейки влюбленную парочку, отбившуюся от шумной пританцовывающей компании с транзистором, пришел на свое законное место безработный, расстелил газетку и...

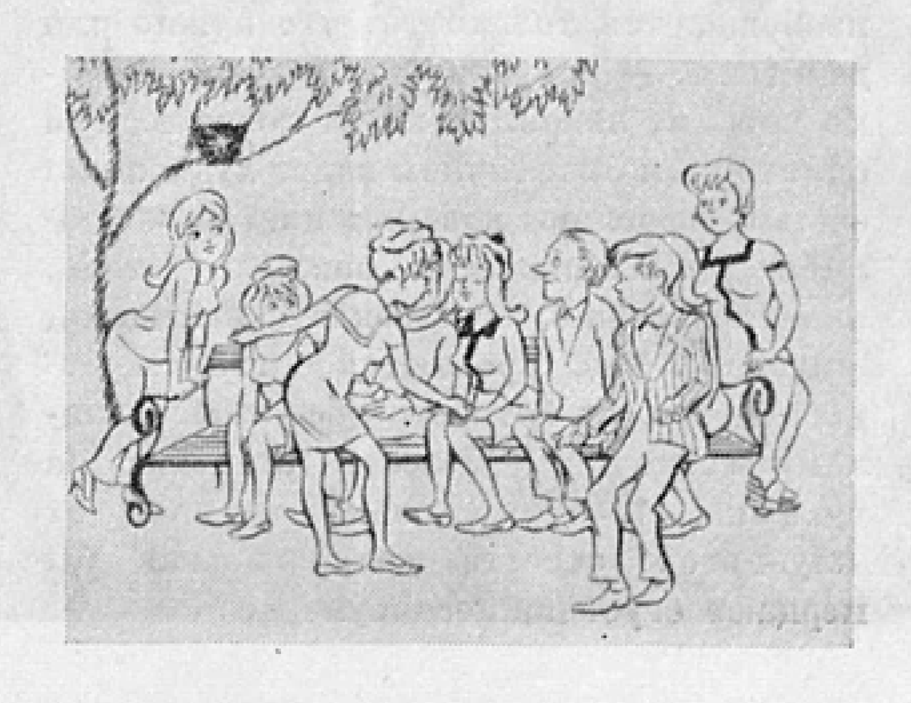
...В рисунках Херлуфа Бидструпа всегда все просто и узнаваемо. В них душевное здоровье и равновесие, доброта и юмор. Порой горькая усмешка, боль за человека. Но никогда — его осмеяние и всегда — глубокая симпатия к нему.

Страницы альбомов Бидструпа повествовательны, читаются как страницы книги. Повествовательность его рисун-

«Скамейка»







ков, цикличность его сюжетов как бы «напрашивались» на оживление.

...Сценарий будущего фильма был «дописан», вернее, дорисован Херлуфом Бидструпом в один из его последних визитов в нашу страну — вместе с режиссером фильма Львом Атамановым. В фильм вошло несколько новых сценок. Например, воспоминания пожилой четы. В фильме они возникают в рамках самого кадра, в контурах рисунка: старичок и старушка «молодеют» у нас на глазах — что, естественно, возможно только на экране, рождено его потребностью и возможностью динамического рисунка. Рисунок этот — целиком и полностью выдержанный в изобразительном стиле Бидструпа — ярко контурен, четко прорисован, округл. Ожившие фигурки движутся немного «ломко», но очень изящно, особенно танцующие молодые люди, которые были также «дописаны» Бидструпом специально для фильма.

Фильм монохромен. Фоном для рисунка служит зеленовато-голубоватый, то сгущающийся — в вечерних сценах — до интенсивной «морской волны», то разрежающийся — в утренних сценах — до бледно-фисташкового цвета, задник, не загруженный никакими деталями.

Оттого что кадр не загружен — в нем изображается только то, что нужно для действия, — рисунок становится особенно четким, лаконичным. А когда в этом однотонном лаконичном кадре художники фильма выделяют красным цветом какую-либо драматургически важную деталь, она неизбежно привлекает внимание, «играет». Так, бросаются в глаза красный мячик, от которого достается пожилому господину, красная этикетка на бутылке. Желтая долька месяца, от «лунного» отсвета которого как бы мерцают сгустившиеся сумерки.

Сдержанной цветовой палитре соответствует музыкальная тема фильма, написаная Н. Богословским, — немного грустная мелодия словно «исходит» из чаплиновских картин.

...Фильм получился добрым, немного смешным и немного грустным, бидструповским. Он — скорее всего это привнесено экраном — немного лиричен и философичен. Течение, вернее «быстротечение», жизни на экране заметнее: выпуклее ее обертоны, зримее — контрасты. От юности до старости — не так долго шагать, как думается. Путник, присядь на скамейку, задумайся о своей жизни!

...Мультипликация — искусство неограниченных возможностей. «Взрослая» мультипликация пробует себя и все чаще находит новые жанры, стили, новых героев и авторов. Брешь, пробитая в стене мультипликационного единообразия «Большими неприятностями» В. и З. Брумберг несколько лет назад, «растет и ширится». Художественная новация «Скамейки» — часть общего тематического и изобразительного поиска, ведущего вперед искусство мультипликации.



На съемках фильма «Братья Карамазовы»

Последние фотоснимки И. А. Пырьева, работающего с актерами



Фото В. Мастюкова

Исполнители главных ролей в фильме
М. Ульянов и К. Лавров

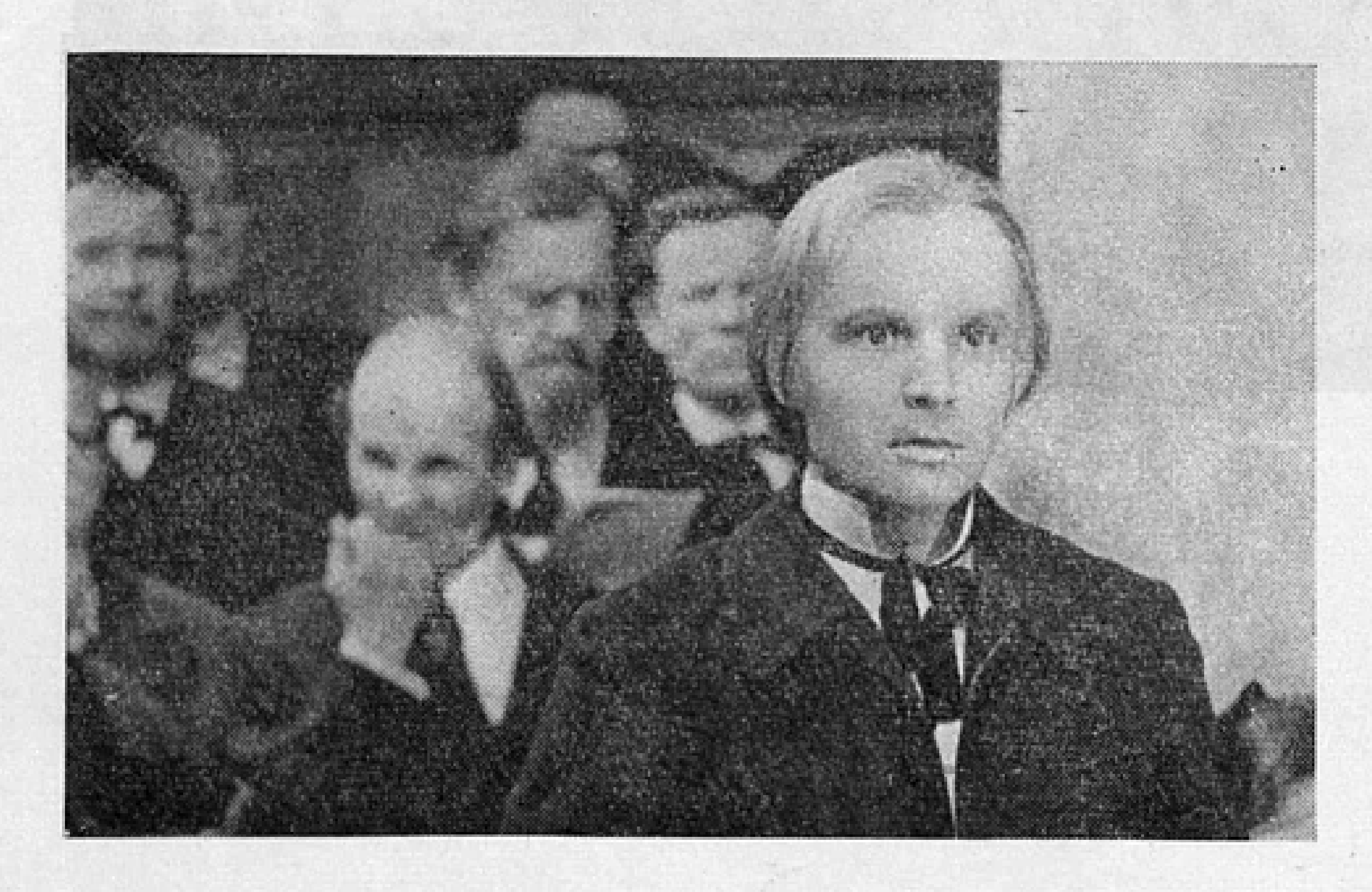




М. Ульянов —
Дмитрий



К. Лавров —
Иван



А. Мягков —
Алеша

Ф. Хитрук: Проверить практикой!

На вопрос журнала «Что вы об этом думаете?» с полной убежденностью отвечаю: по проблемам, поставленным в статье С. Юткевича*, мультипликаторы думают, спорят, ищут решений!

Сегодня в мультипликации создалось довольно сложное положение. Разрыв между стремительным развитием нашего искусства, его бесспорными творческими взлетами и консерватизмом организационно-производственной структуры очень велик. Разрыв этот все время возрастает и тормозит художественный прогресс.

Если последовать совету С. Юткевича «присмотреться пристальней», то своему рождению советское мультипликационное кино обязано поискам и открытиям художников-единомышленников, работавших в 20-е годы небольшими группами при различных киноорганизациях. В совершенно неприспособленных кустарных условиях эти энтузиасты рисованного фильма искали, экспериментировали и в конечном итоге создали неповторимый художественный стиль советского мультипликационного искусства. Лучшие их работы, такие, как «Каток», «Самоедский мальчик», «Почта», «Органчик», сделанные с талантливой выдумкой, изобретательностью, глубоким пониманием подлинной сущности мультипликации, до сих пор смотрятся с интересом и вызывают восхищение.

Это были годы бесспорно плодотворных исканий, заложивших основы искусства отечественной мультипликации.

Но пришла пора, когда стало необходимым объединить разрозненные усилия художников-энтузиастов, предоставить им современную производственную базу, стать на путь планомерного, расширяющегося производства. Была организована специальная студия «Союзмультфильм», где на вооружение была принята американская, диснеевская технология. Использование опыта такого блестящего художника и выдающегося организатора, как Дисней, на том этапе было делом разумным и плодотворным, но беда заключалась в том, что диснеевский конвейер стал единственной формой работы, и все, что не укладывалось в эту технологию, не имело права на существование. Это привело к творческой обезличенности, стандарту, штампу. Хотя была и есть большая группа талантливых мультипликаторов, делающих блестящие картины в этой отлично отработанной технике. Не говоря уже о классике подобного рода — таких фильмах, как «Снежная королева», «Федя Зайцев», «Серая шейка», и многих других.

Но конвейерная техника подобна ритму часов, заведенных одной-единственной пружиной. Каждая попытка сделать что-то иное не укладывается в этот ритм, нарушает его. А между тем попытки эти делаются все чаще и чаще. Очень много фильмов по теме, по манере рисунка, по стремлению использования других видов кинематографических средств и сейчас уже экспериментальны.

Тут мне придется с высот искусства спуститься в экономическую прозу. Экспериментировать на сдельщине нельзя. А сейчас принцип оплаты построен на количестве сделанных рисунков, на метраже.

Невозможно думать о метраже, если ты хочешь попробовать бесконтурный рисунок, создать закрашенную плоскость не путем гладкой заливки, найти новую фактуру, ярче выражающую характер того или иного персонажа, заняться фото-

---

* «Искусство кино», 1968, № 3.

перекладкой. А подобных исканий у нас много! Мы ищем новые краски, новые материалы, нас интересуют новые методы съемки.

В очень сложном положении оказались и наши «актеры» — художники-мультипликаторы. В прежнее время (знаю это на собственном опыте) все было куда легче. Переходя из картины в картину, я «играл» утку, волка, лису и опять утку, волка, лису. Конечно, сценарии были разные и характеры моих героев были различные. Но сам рисунок, движения, стилистика были привычными и отработанными.

В нынешнем потоке картин художник-мультипликатор должен овладеть не только всеми актерскими амплуа, но и различными манерами исполнения, потому что жанры, темы, стилистические решения фильмов безгранично расширились. Далеко не каждый может сегодня «играть» так, а завтра совершенно иначе.

А как вписаться в конвейер, когда в фильме рисунок сочетается с плоской марионеткой, или с куклой, или даже с документальными кадрами? В какое из трех существующих у нас объединений — рисованной, объемно-кукольной или картонной мультипликации — можно определить эти картины?

Как явствует из последней фразы, объединения на «Союзмультфильме» существуют. Построены они по чисто технологическому принципу. Производственно это себя вполне оправдывает. Но в таком чисто технологическом разделении нет возможностей для кристаллизации творческих направлений, слишком трудно экспериментаторам и разведчикам. Как же быть?

Поначалу я думал, что при объединении графических фильмов следует создать специальную мастерскую для экспериментальных фильмов. Пусть это будет некая лаборатория для испытания и проверки новых форм работы. А затем мне показалось неверным ограничивать такую мастерскую только художниками рисованного фильма. Правильнее будет создать такую мастерскую совершенно самостоятельно, вне объединений, с тем что там будут работать кукольники, марионеточники, графики — словом, все художники, эксперименты которых не укладываются в современную производственную схему. Не следует бояться, что это станет местом каких-то абстрактных научно-исследовательских опытов. Вовсе нет! Это будет работа над плановыми картинами, теми самыми картинами, которые делаются и сегодня. Мастерская будет выдавать «продукцию», у нее будет свой план. Организация такой мастерской не грозит никакой ломкой уже налаженному производству существующих объединений и в то же время создаст благоприятные условия для работы над экспериментальными фильмами.

В такой мастерской могут быть постоянные кадры, твердо сложившиеся творческие группы и «кочевники». В такое объединение придут и технические работники — изобретатели и умельцы, которых так много на нашей студии. Но в жестких схемах существующей технологии им трудно развернуться. Для «золотых рук» этих искателей мастерская станет отличной базой для опытов, многие из которых потом будут внедрены в общую практику.

Возможно, по этому поводу и появятся какие-то сомнения. Так давайте проверим целесообразность наших предложений не только дискуссиями, но и практикой!

О „репертуарном фильме“

Письмо из Еревана

С. Асмикян

Начнем с трюизма: художественную ценность в искусстве представляет не копия, а оригинал. Свято памятуя об этом, мы, как правило, отвергаем произведения, на которых видна печать вторичности, стереотипности. Ею отмечено немало новых армянских фильмов.

Очевидно, что развитие армянского кино резко замедлилось за последние десятилетия. Из печально известной полосы «малокартинья» армянское кино вышло с невосполнимыми потерями. И сегодня самое современное из искусств живет в Армении как будто отражением вчерашнего дня, а между тем поистине древние искусства — армянская музыка, архитектура, живопись — шагают в ногу со временем, с веком.

Однако случается иногда, что очередной армянский фильм не приносит привычного разочарования. Фильм даже радует: ощущаешь очевидные сдвиги в творчестве того или иного режиссера. Принимает этот фильм и зритель.

Изрядно уставшие от бесконечных и бесплодных ожиданий «чуда», мы спешим засвидетельствовать откровение. Когда же страсти утихают, вдруг оказывается, что именно откровения и не было. Фильм ничего нового не прибавил к нашим знаниям о мире. Тогда мы сразу возвращаемся в стан банальных сентенций о несбывшихся, неоправдавшихся надеждах армянского кино.

Ну что ж, справедливо это, но куда девать первоначальное чувство удовольствия, которое мы все же испытали при просмотре ленты? Неужели это чувство было ложным, предательским?

Мы привыкли в своих критических суждениях о том или ином фильме манипулировать аргументами «за» и «против», всевозможными оговорками и не подозреваем, что иной раз расплывается, становится половинчатой наша позиция. Подчас мы уже не знаем — хвалим фильм или браним.

Как бы мы ни пытались соблюдать незыблемость критериев истинного искусства, как бы мы ни щеголяли в заклинаниях против штампов и суррогатов, факт остается фактом. Фильм, похожий на другие, способен нравиться. Дело не в нашей беспринципности или в непостижимых пороках восприятия, а в реальности. Той реальности, которая порождает поток так называемых «репертуарных», или «средних», фильмов.

Хорошо, что заговорили наконец о правах «среднего фильма». Прав, тысячу раз прав В. Демин (см. статью «Вокруг «среднего фильма», «Искусство кино», 1967, № 12), призывающий отличать «средний фильм» от недополучившегося шедевра или «кандидата в осетрины». Другое дело, что даже добротный «средний фильм» не является этапом постижения истины.

Акт восприятия произведения истинного искусства — это сотворчество. Художник приглашает читателя, зрителя или слушателя вместе с ним подняться на ту высоту, откуда открываются неповторимые «миры».

Акт восприятия «среднего фильма» или кинобеллетристики — это простое потребление. В потребителе такое произведение пробуждает комплекс хорошо знакомых переживаний и впечатлений. И надо подумать о том, каков он сегодня, «репертуарный фильм», и может ли стать лучше?

●

В истории армянского кино есть такие фильмы-экранизации, как «Гикор» (по известному рассказу О. Туманяна, режиссер А. Мартиросян, 1934) и «Из-за чести» (по одноименной драме А. Ширванзаде, режиссер А. Ай-Артян, 1956). И есть «Пэпо» — безусловная художественная вершина армянской кинематографии.

«Пэпо» — тоже экранизация, но в этом фильме очевидно свободное обращение по-

становщика А. Бек-Назарова с материалом классической драмы Г. Сундукяна. Налицо не просто раздвижение рамок первоисточника, а свободное истолкование его, переосмысление, воздвижение на фундаменте пьесы нового здания, новой художественной концепции. В фильм привнесено немало сцен и мотивов, которые вообще отсутствуют в пьесе. В свое время Мариэтта Сергеевна Шагинян верно уловила «зерно» художественного своеобразия ленты в подключении к истории одиночки — бунтаря Пэпо — «истории медленного пробуждения улицы». Очевидный эстетический фактор — «мир» фильма А. Бек-Назарова не есть то же самое, что «мир» сундукяновского «Пэпо». Произошло движение искусства.

Иное дело — экранизации «Гикора» и «Из-за чести». Эти фильмы не претендуют на новую художественную концепцию, они ограничиваются сохранением и бережным воспроизведением на экране первоисточника. Хотя А. Ай-Артян в фильме «Из-за чести» вышел за пределы сценической коробки, использовал средства и возможности кинематографа, цель у постановщика была одна: воссоздать образ спектакля, увековечить неповторимый актерский жест, бесценный миг искусства актера. «Из-за чести» — это несколько видоизмененный, раскрепощенный от пут сценической условности фильм-спектакль. Такой фильм не является оригинальным произведением искусства, но не отменяет искусства, более того, позволяет утвердиться художественным ценностям.

Но вот последний фильм Ай-Артяна «Охотник из Лалвара» нанес искусству урон. Беда этого фильма — не в изначальной стереотипности. И не в том, что даже в рамках армянского кино «Охотник из Лалвара» не отличается тематическим своеобразием. Уже в первом армянском фильме «Намус» была поставлена эта проблема — человек и среда, любовь и власть косных обычаев, адата. Плохо то, что по сравнению с немой лентой 1926 года звуковой и цветной фильм 1966 года предлагает зрителю довольствоваться скудным минимумом образов и впечатлений, он, пожалуй, даже в чем-то беднее старой картины.

Известно, что в немом кинематографе отсутствие слова затрудняло создание полнокровных человеческих характеров. Потому постановщик «Намуса» А. Бек-Назаров часто прибегал к помощи пластической метафоры, монтажного ритма. Но рядом с «Охотником» отдельные актерские планы «Намуса» кажутся откровением. Потому что в «Охотнике» характеров нет вообще. Актеры в лучшем случае следуют фабульной задаче, исправно воспроизводят признаки того или иного состояния героя.

Вот, например, признак «любви с первого взгляда» — при встрече с Каро героиня стыдливо опускает глаза. Есть в фильме сцена, где Каро в обществе охотников пьет за здоровье своего соперника в любви. Исполнитель роли Каро произносит текст и поднимает стакан. И больше ничего — нет никакого психологического наполнения роли, каких-либо индивидуальных красок. Подмечены только общие, типологические признаки. На экране не характер, а схема.

В финальной сцене появляется сильный мотив: на всем пути старика отца, возвращающегося со своей зловещей охоты, гаснут огни, закрываются ставни. Люди отворачиваются от убийцы. Мысль автора интересна — жизнь не прощает слепую приверженность к старому. Даже если речь идет о человеке с былыми заслугами, с биографией борца за справедливость. Такой человек — глава охотников Авак. Но сегодня он оказался в конфликте с действительностью и объективно сделался преступником.

Однако одна, пусть яркая деталь не способна сделать погоды в фильме, где нет живых людей, живой среды. Верный смысловой акцент не стал органично вырастающим из логики повествования мотивом.

Думается, «Охотник из Лалвара» — наглядный пример того, что означает отсутствие движения в кинематографе, как власть устаревших приемов и средств приводит к утрате профессионализма.

Искусство «репертуарного фильма» предполагает мастерство, высокий уровень актерского исполнения, выдумку и безупречный вкус постановщика. Всего этого не оказалось в фильме «Охотник из Лалвара».

Показательна и неудача, которую несколько лет назад потерпел на студии «Арменфильм» один из самых одаренных армянских режиссеров Г. Мелик-Авакян.

До фильма «Поет Гоар Гаспарян» Г. Мелик-Авакян хорошо зарекомендовал себя постановкой ряда лент, тяготеющих к жанру мелодрамы («Сердце поет», «Сердце матери»). В чем-в чем, а в отсутствии профессионализма эти ленты не упрекнешь. Понятно было желание режиссера выйти из круга привычных коллизий и мотивов и взяться за неожиданную задачу — найти пластико-цветовые, экранные соответствия музыкальным образам, созданным известной певицей Гоар Гаспарян.

Сценарий фильма распадался на новеллы, соответственно именуемые «серебристо-свинцовая новелла», «коричневая новелла» и т. д. Всех приводила в умиление и восторг смелая заявка режиссера. Спорили только о том, можно ли добиться на цветной пленке задуманного режиссером разнообразия красок и оттенков. Эта задача оказалась реализуемой — в фильме достигнуто разнообразие цветовых тонов.

Откровенная подача концертного номера соседствует с изощренной аллегорией, декорация оперного спектакля с натурой, певица в кадре с подобранной по типажному признаку исполнительницей... Но в вихре пластических цветовых образов потерялось главное, во имя чего делалась лента,— искусство Гаспарян. Зритель вынужден отгадывать изобразительные ребусы. Режиссер не учел, что многообразие красок музыкально-вокального искусства не переводится впрямую в многообразие цветовых красок и тонов. Просчет фильма — сугубо профессиональный*.

А вот пример полноценной «репертуарной ленты» — экранизация классической оперетты Т. Чухаджяна «Каринэ».

Перед авторами фильма — постановщиком его является автор известной короткометражной ленты «Тжвжик» («Печенка») А. Манарян, который вместе с Л. Карагезяном написал сценарий,— встали специфические трудности. Музыкальные партии оперетты исключительно выразительны и многокрасочны. Либретто же — на редкость противоречивое.

Авторы фильма затратили немало усилий для разработки ситуаций, по крайней мере не вызывающих недоумения у зрителя. Действие в фильме разработано подчеркнуто облегченно, с установкой даже на пародию — таким образом, чтобы не отвлекать внимание зрителя от музыки. Главное достижение фильма — это своеобразная подача с экрана музыки Т. Чухаджяна в прекрасной интерпретации О. Чекиджяна и таких мастеров пения, как Г. Гаспарян, Д. Погосян, Т. Левонян.

Гаспарян в этом фильме выиграла больше, чем в ленте, специально посвященной ее творчеству. Зритель не увидел ее в кадре (на экране — молодая актриса Л. Ару-

* Любопытно, что в дальнейшем добрую услугу Г. Мелик-Авакяну оказала изначальная строгость документа. В фильме «Здравствуй, Артем!» режиссер добился большого успеха в создании ассоциативного образа отсутствующего на экране человека. Еще большего успеха достиг он в фильме «Семь песен об Армении». Но об этом — особый разговор.

тюнян), но получил яркое впечатление от искусства замечательной певицы.

«Второй план» подобран в фильме из расчета не приковывать к себе специально внимание зрителя — все решается подчеркнуто гротескно. Соответствует этому и художественное оформление — условное, откровенно-декоративное, замкнутое. Очевидна ставка режиссера А. Манаряна, оператора М. Варжапетяна и художника В. Подпомогова на игру-зрелище, которая позволяет зрителю целиком погрузиться в стихию музыки.

Да, как бы заявляют авторы фильма, мы не скрываем, что камера возвращается на одно и то же место — все крутится на «пятачке». Мы не скрываем, что действие происходит в павильоне, а не на улицах реального старого Константинополя, что это — сцена, правда, своеобразная, кинематографическая сцена. Здесь нет выхода, все замкнуто и ограничено территорией площадки. Выход — за пределами изображения. Выход в музыке. А это и есть задача данного фильма.

●

Не будем переоценивать значение «репертуарного фильма». Мы знаем, что лишь фильмы-открытия по-настоящему двигают киноискусство.

Разговор о правах «репертуарного фильма» пригодился нам для того, чтобы обнаружить и объяснить основную беду армянского кино сегодня, которая, на мой взгляд, вовсе не в отсутствии отдельных достижений — ведь были «Здравствуй, это я!», талантливый «Треугольник». Беда «Арменфильма» — в свернутости исканий. Это проблема минимальности коэффициента полезного действия. И она сразу же проступает в цифрах.

Студия «Арменфильм» располагает 12—15 режиссерами, имеющими профессиональное образование или опыт, квалификацию, право на постановку. Ежегодный план студии невелик — всего 3 фильма. Можно предположить, что в этих условиях право на производство получают наиболее интересные замыслы, наиболее перспективные режиссеры. Но тогда почему с очередностью раз в два года «Арменфильм» оказывается перед перспективой сокращения одной, а то и двух «единиц»?

Напрашивается естественный вывод: студия не располагает достаточным творческим потенциалом. Как бы ни был такой вывод обидным и жестоким по отношению к целому отряду творческих работников, все равно рано или поздно пришлось бы его сделать. Если б не бросалась в глаза одна любопытная закономерность.

Режиссер, зарекомендовавший себя хорошим фильмом — обычно короткометражным,— на «Арменфильме» сразу же получает почетный ярлык «способного, многообещающего». Но этого недостаточно: годы идут, а самостоятельной работы мало.

Так случилось в свое время, например, с режиссером М. Акопяном и сценаристом Р. Ерицяном. В 1956 году они выступили с великолепной, искрометной комедийной лентой «Золотой бычок». В ней очевидны и тонкий юмор, и способность создавать комические ситуации, и прекрасная работа режиссера с актерами. Все эти безусловно профессиональные качества и должны были быть взяты на вооружение армянской кинематографией. Но сегодня, когда больше нет в живых ни М. Акопяна, ни Р. Ерицяна, с горечью сознаешь, что одаренность этих молодых кинематографистов проявилась в полную силу лишь однажды. М. Акопян впоследствии снял только одну ленту на неинтересном материале. А Р. Ерицян вообще оказался за бортом студии.

Но, может быть, это только трагическое недоразумение?

В 1961 году короткометражный фильм — дипломная работа выпускника ВГИКа А. Манаряна — «Тжвжик» («Печенка») открыл совершенно новые возможности в армянском кинематографе. Сочный юмор и темперамент сатирической литературы с присущим ей пафосом нетерпимости к пошлости и лицемерию в любых обличьях стали достоянием экрана.

Но еще не успели затихнуть восторги критики по поводу появления «Тжвжика», как А. Манарян оказался в длительном «кризисе». Мы взяли слово «кризис» в кавычки, потому что он во многом был навязан режиссеру извне. От режиссера стали требовать, чтобы он поскорее переключился на новую тематику, на новый материал. Успех «Тжвжика» обернулся, как ни странно, против А. Манаряна. Молодой режиссер именно тогда, когда, быть может, он находился в наилучшей профессиональной форме, оказался обреченным на бесплодный, абстрактный поиск. И только спустя годы А. Манарян обрел прежнее дыхание при постановке «Каринэ» — вещи, материал которой он хорошо понимал.

К свежей заявке, свежей мысли на «Арменфильме» относятся с опаской. Чтобы не быть голословным, приведу пример с дипломной работой другого выпускника ВГИКа Д. Кесаяна.

Исходная ситуация рассказа, по мотивам которого снимался фильм «Автомобиль Авдо», такова: первый автомобиль, появившийся в провинциальном армянском городе в начале 20-х годов, стал жертвой заговора извозчиков. Режиссер пожелал обогатить материал первоисточника новым мотивом. В данном случае он выступал и как соавтор сценария. Заговор извозчиков — комедийный заговор старого против ростков нового — Д. Кесаян решил связать с компанией слишком увлекающихся энтузиастов — противников самоваров. «Новое» в упоенном отрицании всего «старого» подчас отбрасывает то, от чего вовсе не следует отказываться,— вот поворот авторской мысли.

Любопытна была комедийная «задумка»? Имела она право на существование? На мой взгляд, безусловно. Однако в самый разгар съемочного периода режиссеру пришлось — уже на съемочной площадке — кромсать свой замысел.

Но сегодня нас беспокоит даже не то, что фильм в результате оказался слабее замысла. Тревожнее другое: подобный опыт работы способен отбить охоту и у Д. Кесаяна и у любого начинающего режиссера к поискам интересных творческих идей, оригинальных замыслов. Не этим ли объясняется прежде всего тот факт, что за последние десять лет актив действующих режиссеров «Арменфильма» пополнился лишь двумя-тремя именами?

В практике «Арменфильма» режиссерские простои и провалы принято объяснять нерешенностью сценарной проблемы — сценарным голодом, отсутствием в сценарном портфеле студии интересных заявок.

За последнее время на Высших сценарных курсах обучалась группа молодых армянских писателей. Это А. Вердян, А. Агабабов, П. Зейтунцян, А. Зурабов, Г. Матевосян. Некоторые из них еще до поступления на курсы зарекомендовали себя сценариями, которые были поставлены. А вот с получением диплома Высших сценарных курсов круто изменилась судьба этих сценаристов. Даже сценарии, получившие положительную оценку на курсах, были отвергнуты студией «Арменфильм».

Если не ошибаюсь, только один сценарий, рожденный на курсах,— «Здравствуй, это я!» А. Агабабова — воплощен на экране, да и то после солидных мытарств.

Следовательно, ссылка многих режиссеров на то, что все зависит от писателей,

является попыткой оправдать свою профессиональную инертность или беспомощность.

Иной режиссер весьма охотно дает заявку на тот или иной сценарий (порой совершенно бесперспективный). С автором заключается договор — режиссер предлагает свои услуги соавтора для того, чтобы довести сценарий до истинно профессионального уровня. Потом выясняется, что именно профессионального уровня сценарию и не хватает. Режиссер отказывается от постановки. Суммы, затраченные на сценарий, списываются. А раз с режиссера нечего спросить — и за истраченные суммы, и за обманутые надежды, — то он преспокойно берется за другой сценарий, который, увы, тоже может быть отклонен. Так существовать куда спокойнее и безобиднее, чем снимать фильм.

Однако давно пора вспомнить не только о правах художника, но и об обязанностях профессионала. Вот почему мы голосуем за уважение к «репертуарному фильму». Помимо того что такой фильм всегда нужен зрителю — он может явиться хорошей школой профессионализма.

В Союзе кинематографистов СССР

В результате конкурса, ежегодно проводимого бюро секции московских кинодраматургов Союза кинематографистов СССР, лучшим сценарием 1967 года признан сценарий Василия Шукшина «Я пришел дать вам волю».

Сценарий опубликован в № 5 и 6 нашего журнала за 1968 год.



Поздравляем!

60 лет со дня рождения и 40 лет работы — со звуком, музыкой, актерскими голосами... Звукооператор Арнольд Александрович Шаргородский является одним из ведущих мастеров своего дела. Мы, актеры, ценим его за талантливое умение бережно записать тончайшие нюансы голоса — жизнь человеческой души. За сорок лет он «записал» более 40 картин. Среди них такие великолепные фильмы, как «Депутат Балтики», «Комсомольск», «Его зовут Сухэ-Батор», «Член правительства», «Академик Павлов», «Два бойца», «Большая семья», «Дама с собачкой». Недавно А. Шаргородский закончил на студии «Таджикфильм» картину «Как велит сердце».

Мы, встретившиеся на своем творческом пути с Арнольдом Александровичем, бесконечно ценим его высокое мастерство. В славный юбилей хочется пожелать ему здоровья и долгой творческой жизни.

Л. Н. СВЕРДЛИН,
народный артист СССР

Фильмы в рабочей спецовке

Речь идет о фильмах, пропагандирующих новую технику, современную технологию, передовой опыт. Они создаются по заказу специальных ведомств и составляют большую часть производства студий научно-популярных и учебных фильмов. И тем не менее они пасынки на студиях. Качество их зачастую не высоко, до зрителя они не доходят. Нередко вместо фильмов-тружеников выпускаются фильмы-трутни, не оправдывающие затрат на их производство.

Кто виноват? Как наладить это государственной важности дело? Вопросы эти волнуют и кинематографическую общественность, и ведомства, которые заказывают фильмы.

Редакция, получив статью М. Арлазорова «Дорогие галочки», еще в рукописи ознакомила с нею кинематографистов. Статьи Эм. Двинского «Пропагандировать технику — наш долг» и С. Райтбурта «Надо разобраться в терминологии» были первыми откликами. Следом было проведено обсуждение имеющихся в редакции материалов «за круглым столом» с участием кинодраматургов, кинорежиссеров, редакторов и представителей ведомств.

Михаил Арлазоров:

Дорогие галочки

«Кто отобразит сахароварение в художественной литературе? — задумчиво говорит сахарный командующий.— О цементе есть роман, о чугуне пишут без конца. Даже о судаках есть какая-то пьеса в разрезе здорового оптимизма, а о сахароварении, кроме специальных брошюр, — ни слова. Пора, пора включить писателя в сахароваренческие проблемы».

И. Ильф и Е. Петров. «Когда уходят капитаны» (из цикла «Как создавался Робинзон»)

Заметки о сегодняшнем и завтрашнем дне обширного раздела научного кино — заказных фильмах — придется начать со старого анекдота. Разгулявшийся купчик приказал трактирщику зажарить дорогую канарейку, а затем изрек:

— Отрежь на копейку!

Я не стал бы вспоминать столь затасканную историю, если бы она не напоминала положение с производством технико-пропагандистских фильмов — своеобразных гибридов научно-популярного и учебного кино. Поборники этих фильмов утверждают, что они обладают доходчивостью популярных и систематичностью учебных. Противники предпочитают дать им иную оценку: ни то ни се. Эти фильмы, выпускаемые в большом количестве, обходятся государству ежегодно в миллионы рублей и... почти не находят дороги к зрителю.

Свое отрицательное отношение к технико-пропагандистским фильмам высказал в 1963 году Союз кинематографистов. Заслушав доклад С. А. Герасимова и сопоставив технико-пропагандистские фильмы с учебными, пленум СК справедливо отдал предпочтение последним. Однако путь к исполнению этого решения преградили соображения финансовые. Для производства учебных фильмов денег надо ничуть не меньше, чем для фильмов

технико-пропагандистских. Тут нужны мультипликация, специальные съемки и даже научные эксперименты. По непонятным причинам денег на такие фильмы отпускают меньше по всем разделам сметы — даже гонорар научных консультантов сокращается, если они консультируют не пропагандистский фильм, а учебный.

Чуть ниже мы поговорим о том, как должны быть, на наш взгляд, изменены эти экономические условия. А сейчас еще об одном действующем лице нашего рассказа — о заказчике.

Заказчик многолик: это самые различные ведомства. Система взаимоотношений ведомств с кинематографистами складывалась годами и представляется многим чем-то извечным, незыблемым. У одних есть деньги, запланированные Министерством финансов, у других — пленка, аппаратура и умение. Что же лучше? Логика выглядит безупречной, но факты опровергают гладкость умозрительных построений. Наряду с пользой заказной системы в производстве учебных и инструктивных фильмов она приносит огромный вред при выпуске фильмов технико-пропагандистских. Вот несколько цифр из плана 1967 года. Из 29 «названий», заказанных, к примеру, Министерством сельского хозяйства, технико-пропагандистских было 23, а учебных лишь 6.

Почему же так получается? Неужто Министерству сельского хозяйства мало недавнего опыта, когда по его заказам было сделано около 40 фильмов о кукурузе? Почему большинство заказчиков не считается с тем, что надо главным образом учить новому в науке и технике, а не только призывать к новому!

Одиноко ли Министерство сельского хозяйства? Нет! Почти не заказывает учебных фильмов Госстрой. В прошлом году из 10 заказных фильмов учебный был только один. То же самое и в других ведомствах, где кино можно использовать для обучения массовым профессиям. Картина повсюду одинакова — учебных фильмов все меньше и меньше, технико-пропагандистских все больше и больше.

Драматургам отлично известен треугольник — он, она и некто третий. В нашей истории «он» и «она» — заказчик и студия, а в роли третьего выступает кинопрокат. Согласитесь: этот третий крайне необходим. Создать фильм, обреченный ни при каких обстоятельствах не видеть света, может только человек недобросовестный или безумец. Вот тут-то нам придется снова вспомнить про экономику. Спорить трудно: чтобы фильм жил, нужен экран, зрительный зал, одним словом — прокат. Однако экономические и организационные принципы проката могут складываться различно. Министерство просвещения, Министерство высшего образования, Министерство путей сообщения создали собственные системы проката. И — обратите внимание — за исключением железнодорожников эти ведомства почти не заказывают пропагандистских фильмов. Но такие заказчики в явном меньшинстве. Остальные... надеются на Главкинопрокат, деловые и экономические отношения с которым не выдерживают никакой критики.

Прокат получает от заказчика фильмы. Много фильмов, которые вручают ему совершенно бесплатно с единственной просьбой — показать зрителю. Однако выполнить эту просьбу прокат не спешит. Денег он в эти фильмы не вложил, а потому показывать их, чтобы оправдать затраты, у него нет ни нужды, ни желания. Но дело не только в отсут-

ствии желаний. Заказные фильмы обычно рассчитаны на специализированную аудиторию. В обычном кинозале смотреть их почти некому. Денег прокат не соберет, а убытки, естественно, ему не нужны.

Из этой ситуации есть единственный выход — положить фильмы на полку, чтобы через некоторое время списать их. Вместо того чтобы доводить до зрителя, прокатчики доводят эти фильмы до свалки. На такую неблаговидную роль их обрекает система взаимоотношений заказчик — студия — прокат.

Казалось бы, сложность положения должна чрезвычайно волновать и заказчика и исполнителя. Но студия, сдав картину, считает задачу выполненной. Проблема тиража ее уже не волнует. Бывает, что забудет о фильме и заказчик.

Работа над фильмом начинается с сочинения аннотаций. Заказчик формулирует нечто вроде условий, которым должен соответствовать проект фильма (его сценарий), а затем и сам фильм.

Вот пример.

«Состав аудитории, на которую рассчитан фильм: специалисты сельского хозяйства, студенты сельскохозяйственных вузов, работники животноводческих совхозов и колхозов, рабочие, служащие, колхозники, сельская и городская интеллигенция». Такая формулировка типична для большинства аннотаций. С широким сердцем предлагает заказчик свой будущий фильм сразу всем, забывая, что всем — это значит никому, так как с разными категориями зрителей надо разговаривать на такие темы по-разному. Студента надо учить, рядового специалиста тоже учить, но уже по-другому, а городского зрителя учить не надо. Его достаточно лишь информировать о новом, как это, скажем, делает киножурнал «Наука и техника». Появлению кинематографического брака способствует еще и то, что аннотацию пишет один человек, принимает у студии сценарий другой, готовый фильм — третий.

Но, составив аннотацию, заказчик лишь начинает свою деятельность. Испытывая подозрительность к исполнителям его воли (у кинематографистов укоренившаяся репутация людей легкомысленных), он учреждает у себя специальный «киноотдел».

Роль художника в популяризации знаний (а сценарист и режиссер — в идеале художники) огромна. «Ни один художник не испытывает такого упорного сопротивления материала жизни самому процессу изображения, как писатель, пишущий о научных исканиях»,— утверждает Даниил Данин. С энергией, достойной лучшего применения, киноотделы опровергают эти утверждения, навязывая студиям в качестве авторов своих людей. Аргумент один: наш товарищ хорошо знает материал. Но знает ли он кинематограф? Владеет ли профессией сценариста? Эту деликатную тему заказчик обходит молчанием.

В обширной переписке киностудии «Центрнаучфильм» с заказчиками обнаружились факты, не заслуживающие безвестного погребения в архивах. Так, 9 января 1967 года письмом за № 21/22 Агентство печати Новости просит принять заказ на двухчастевый фильм. Если верить этому документу, АПН утверждает сценарий, присылает своего редактора для отбора объектов съемки, принимает немой вариант фильма с музыкальной шумовой фонограммой, «а впоследствии фильм целиком». Последняя фраза письма поразила даже видавших всякое кинематографистов: «Автором на эту тему назначен Ягелло Евгений Витольдович».

Далее следовал номер телефона, по которому надлежало звонить вышеназначенному Ягелло. Поражает не только бесцеремонность, с которой грубо попирается бесспорное право студии выбирать автора, но и персональная рекомендация: незадолго до этого, выполняя другое задание, Е. В. Ягелло успел продемонстрировать свою творческую беспомощность, побудившую студию расторгнуть с ним договор.

Опекая кинематографистов, заказчик создал новую кинематографическую специальность — соавтор. Быть автором трудно, соавтором — проще. И вот Кубанский научно-исследовательский институт по испытанию тракторов и сельскохозяйственных машин пишет «Центрнаучфильму»: для фильма «Производство кукурузы по методу Первицкого» рекомендуем соавтора Е. Д. Еркаева, по фильму «Производство сахарной свеклы по методу Светличного» рекомендуем соавторами А. И. Будко и А. И. Лебединцева. Как говорят в таких случаях, комментарии излишни.

После запуска фильма в производство начинаются мучения режиссера. Режиссер перед заказчиком, как герой фильма «Цирк» Скамейкин перед наступающими львами. Пути назад нет.

В конце концов, израсходовав государственные миллионы, заказчик удовлетворяется тем, что он от канарейки отрезал лишь на копейку. Он проявляет сверхэнергию при заказе фильма и полную пассивность при его использовании. Заказчик не несет никакой ответственности за изготовленную по его ходатайству продукцию, а лишь увеличивает омертвленный капитал, требуя огромного количества копий. Почему?

Почему прибыли студии, в отличие, скажем, от книжного издательства, исчисляются без учета тиражей будущего фильма? Почему у проката, которому бесплатно передается готовый фильм, не спрашивают, сможет ли тот кому-либо показать фильм? Почему нет элементарной экономической взаимосвязи: потратил деньги — возмести затраты?

А жизнь не стоит на месте, и ряды фильмов пополняются. Центральная студия научно-популярных фильмов сделала картину «Откорм свиней на пищевых отходах». Слов нет, проблема важная и нужная. Но нужен ли кинофильм? Нужен—утверждает Министерство сельского хозяйства. Нужен «для работников предприятий общественного питания, населения промышленных центров, а также совхозов и колхозов».

По простоте душевной мы предполагаем, что знать технику сбора пищевых отходов, оплату труда сборщиков ни рядовым горожанам, ни рядовым колхозникам совершенно необязательно, а то, что останется в аннотации, если зачеркнуть лишнее, вполне вмещается в плакат. Хорошо бы еще и инструктивную брошюру, но предложение запоздало—такие брошюры уже изданы.

А заказчик настойчив. Нужен фильм. Такой фильм сделан, удовлетворено ведомственное тщеславие, можно поставить галочку о выполнении мероприятия. А галочка-то дорогая!

Нельзя без боли писать обо всем этом. Настало время остановить серый конвейер. Ведь если толком не эксплуатируются уже существующие хорошие фильмы, то зачем же дополнять их плохими? А галочки все ставятся и ставятся. Вот, например, проблема отравления рек сточными водами. Киевская студия научно-популярных фильмов выпустила двухчастевый фильм «Преступление на реке», «Центрнаучфильм» — двухчастев-

ку «Что принесут невода», Институт научной информации по строительству и архитектуре — «Очистку промышленных сточных вод». Спрашивается: куда же больше? Но выпускается четвертая лента — «Береги воду, человек!»

Научно-популярному фильму на экране тесно. Прокатные возможности ограничены. И при этом интересные научно-популярные ленты подменяются плохо сделанными технико-пропагандистскими.

Автору трудно поставить точку, ибо проблемы еще далеко не исчерпаны. Хочется верить, что начатый разговор найдет продолжение, ведь речь идет о народных миллионах.

Эм. Двинский:

Пропагандировать технику — наш долг

Вопросы, которых касается М. Арлазоров, настолько серьезны и болезненны, что впору не анекдоты рассказывать, а караул кричать.

Условия договорных отношений между ведомствами, заказывающими фильмы, и студиями, исполняющими заказы, таковы, что ведомство, а вернее — тот или иной работник ведомства, может «не принять» фильм. От его каприза часто зависит не только судьба картины, но и выполнение плана студии. Нетрудно догадаться, что в такой ситуации студии не идут на конфликт, а вынуждают режиссеров и сценаристов пассивно исполнять волю заказчика. А ведь продукция наших студий научного кино примерно на три четверти состоит из заказных лент...

Следует ли, однако, как это делает М. Арлазоров, начисто отрицать целесообразность выпуска технико-пропагандистских лент? Убедительных аргументов против таких фильмов я в статье «Дорогие галочки» не обнаружил, они заменены ссылками на старые решения и инструкции, а также иронией автора.

Что в действительности представляют собой технико-пропагандистские фильмы и нужны ли они? Начало таким фильмам, как известно, положено в 1920 году, когда В. И. Ленину была показана лента «Торфосос в работе», рассказывающая о новом гидравлическом способе добычи торфа, разработанном советским инженером Р. Э. Классоном. В условиях острой нужды в топливе, которую тогда испытывала страна, Ленин счел необходимым быстрее внедрить новый метод торфоразработок. И он дал указание создать ряд научных фильмов на ту же тему. В числе этих фильмов — «Способы добычи торфа» и «Торфосос в работе», сегодня мы назвали бы их технико-пропагандистскими.

Пропаганду новой техники, рациональной технологии, прогрессивных методов труда, передового опыта работы в различных отраслях промышленности и сельского хозяйства выполняют именно те фильмы, которые мы не совсем точно называем технико-пропагандистскими.

Пропагандистские фильмы нельзя заменить учебными, как предлагает М. Арлазоров, ибо каждый из этих видов фильмов выполняет различные задачи и обращен к различной аудитории. Приведу несколько примеров.

Когда на Сталинградском тракторном заводе бригада рабочего-рационализатора Иночкина сконструировала пер-

вую автоматическую линию, был выпущен фильм, призывавший шире внедрять автоматизацию на предприятиях.

Когда радиоактивные изотопы перестали быть журналистской экзотикой и стали пробивать себе дорогу на производство, Комитет по атомной энергии заказал фильм «Контролеры-невидимки», в котором были показаны различные приборы, использующие радиоактивные изотопы для контроля за качеством продукции. Такой фильм был нужен, он показал на опыте конкретных предприятий реальную пользу «доброго атома».

Когда на предприятиях появились вычислительные центры и быстродействующие вычислительные машины, ряд популярных фильмов рассказал о «думающих машинах». Понадобились и более конкретные фильмы, одним из них был «Электроника у заводского руля», который продемонстрировал, как передовые московские заводы используют вычислительные машины для решения задач управления предприятием. Это был заказной фильм. Но кинопрокат, сознавая важность пропаганды ценного опыта и широкого его распространения, выпустил картину тиражом в 600 копий. И фильм принес немалую пользу. М. Арлазоров, вероятно, согласится с тем, что учебная картина на эту тему не принесла бы того же эффекта. Но сегодня уже делаются и учебные ленты о вычислительной технике, с их помощью обучают программистов, механиков вычислительных машин и др.

Среди заказных фильмов значительное место занимают картины по технике безопасности. Для различных профессий ежегодно выпускается 25—30 таких лент. Может быть, их следует сделать учебными? Убежден, что нет, Фильмы эти оправдывают свое существование, если не инструктируют, а в яркой кинематографической форме решают пропагандистские задачи. Там, где заказчики поняли это, фильмы по технике безопасности строятся, как занимательные, часто сюжетные новеллы, киноплакаты, и приносят пользу.

Я полагаю, что именно реальная необходимость побуждает министерства и ведомства заказывать научно-производственные фильмы, пропагандирующие среди работников соответствующей отрасли промышленности, сельского хозяйства прогрессивные методы труда, опыт передовых предприятий и отдельных новаторов. Скорей всего именно эта необходимость привела к тому, что киностудии СССР ежегодно выпускают по заказу примерно ста различных организаций более 300 фильмов не учебного характера.

Это, конечно, не означает, что среди трех сотен фильмов нет таких, которые было бы разумнее сделать учебными, нет таких, которые лучше вообще не выпускать. Увы, есть, и здесь М. Арлазоров безусловно прав.

Заказчики уверены, что «за свои деньги» они могут требовать от автора, от режиссера, от студии все, что им захочется. Но деньги-то не свои, а государственные, и фильмы делаются для зрителей. И не надо забывать, что кинематографисты тоже знают, как делать фильмы.

Особенно плохо складывается положение там, где созданы киноотделы. Взяв на себя функции посредников между студией и ведомством, киноотделы присваивают себе права второго внестудийного сценарного отдела, они учат сценаристов, режиссеров, редакторов, ссылаясь на свое знание материала, и учат научных консультантов, ссылаясь на

свое знание кинематографа. В действительности же киноотделы нередко комплектуются из случайных людей, не обладающих ни специальными научными, ни кинематографическими знаниями. И неизмеримо легче найти общий язык с самым видным ученым, самым крупным специалистом, чем объяснить что-либо сотруднику киноотдела.

Не секрет, что сейчас многие режиссеры отказываются снимать заказные фильмы, не желая ставить себя в унизительное положение. Студии вынуждены поручать это задание третьесортным работникам, часто — беспринципным ремесленникам. Естественно, что это не способствует повышению качества фильмов, уровень их с каждым годом падает, получается действительно «ни то ни се». Но происходит так не потому, что научно-производственные фильмы по самой своей природе обречены, а в результате сложившихся условий их производства, в результате широко распространенной среди кинематографистов недооценки этих фильмов, которая нашла свое выражение и в статье М. Арлазорова.

Конечно, все разговоры о качестве научно-производственных фильмов, их роли, их тематике будут лишены смысла, если фильмы эти не доходят до аудитории, которой они адресуются. Пропадают не только деньги, затраченные на их производство. Гораздо больший ущерб терпит страна оттого, что на полках кинопроката хоронится кинопропаганда передового опыта, новаторской технологии, высокопроизводительных методов труда.

Ведомства могут многое сделать для продвижения фильмов, если займутся этим всерьез. Вполне понятно, что кинотеатры не подходят для демонстрации заказных фильмов, адресованных специализированной аудитории. Но существуют тысячи заводских клубов, где собираются именно те люди, к которым обращаются эти фильмы. Необходимо обеспечить их рекламу — ведь очень часто работники промышленности, сельского хозяйства понятия не имеют о выпускаемых лентах научно-производственного характера. Это обязаны делать и кинопрокат, и заказчики. Огромную пользу может принести телевидение, если будет показывать заказные фильмы в специальных программах, рассчитанных на работников различных отраслей народного хозяйства.

Конечно, научно-производственные фильмы решают утилитарные задачи пропаганды и распространения передовой техники, но мы должны их делать во всеоружии кинематографического мастерства, делать на высоком научно-художественном уровне.

С. Райтбурт:

Надо разобраться в терминологии

Известно: чтобы лечить болезнь, мало знать ее симптомы, надо ясно представлять себе ее причины. Ясность — вот что прежде всего требуется для устранения нелепостей, которыми справедливо возмущается автор статьи «Дорогие галочки». Ясность и однозначность — в терминологии, в классификации, в понимании сути дела. Нет, к сожалению, необходимой ясности и в статье М. Арлазорова, относящего все заказные фильмы к обширному разделу научной кинематографии.

Что же это за раздел такой — «заказные фильмы»? По какому главному признаку объединяются в нем картины?

Очевидно, слово это главным образом указывает на обстоятельство чисто организационного порядка, то есть на то, что фильм снимается по чьему-то заказу, производство его оплачивается заказчиком, который по каким-то соображениям заинтересован в том, чтобы фильм был поставлен.

Можно, конечно, классифицировать фильмы и с такой, организационно-финансовой точки зрения и разделять их на заказные и незаказные. Тогда и появится тот обширный раздел, о котором пишет М. Арлазоров и который объединяет фильмы принципиально разные, разные по предмету и назначению: «Дмитрий Шостакович», например, и «Новый метод ремонта контейнеров», «Земля, которую я люблю» и «Раздельная агрегатная навесная система», «Горькая хроника» и «Выращивание поросят-сосунов».

Почему-то это обстоятельство не смущает М. Арлазорова. В полемическом запале, защищая права студий и кинематографистов от посягательств «заказчика», он ставит рядом предназначенный для широкого (в частности, зарубежного) зрителя документальный фильм, заказанный Агентством печати Новости, и технический, адресованный специальной аудитории, рекламный фильм «В небе Москвы» и сельскохозяйственную картину «Производство сахарной свеклы по методу Светличного», публицистические фильмы «Преступление на реке», «Что принесут невода» и сугубо специальную картину «Очистка промышленных сточных вод». Так в статье оказываются сваленными в один «раздел» фильмы, призванные решать заведомо разные задачи — эстетические, художественные, общественно-политические — в одном случае и чисто «деловые», практические, прикладные — в другом.

Судя по всему, М. Арлазоров не придает значения этому различию. «Сценарист и режиссер — в идеале художники»,— утверждает он... и упрекает заказчиков таких фильмов, как «Ультразвуковая химико-технологическая аппаратура», «Производство сахарной свеклы по методу Светличного» и другие, в том, что они не хотят считаться с этим фактом. Итак, «сценарист и режиссер — в идеале художники». Всегда. Во всех случаях. Даже тогда, когда они делают сугубо специальные фильмы, фильмы, которые, как справедливо замечает М. Арлазоров, заведомо «рассчитаны на специальную аудиторию» и которые «в обычном кинозале смотреть почти некому».

Будем, однако, справедливы. Задолго до М. Арлазорова точно такую же мысль высказал некий задумчивый литературный герой, именуемый в дальнейшем «сахарным командующим». Тот самый, который лелеял мечту «включить писателя в сахароваренческие проблемы» и которого (обратите внимание!) сам же Михаил Арлазоров вслед за Ильфом и Петровым высмеял в эпиграфе к своей статье.

Странная непоследовательность. Но, пожалуй, еще удивительнее другое— «сахарному командующему» достается от М. Арлазорова дважды — в эпиграфе к статье за нелепую идею «включить писателя в проблему», а в самой статье, наоборот, за попытки исключить или, по крайней мере, потеснить писателя, «подключить» к нему соавтора-специалиста. Впору спросить: так где же логика?

А вот где. В первом случае (в эпиграфе) имеется в виду литература, а во втором (в статье) — кино. Вот в чем секрет. В литературе «включение писателя в сахароваренческие проблемы» — смешной и самоочевидный абсурд, а в кино, наоборот, — непременное условие успеха. Почему?

Почему ни одному нормальному издателю не приходит в голову странная идея заказывать специальные брошюры типа «Очистка промышленных сточных вод» и т. д. профессиональным художникам слова, а фильмы на те же темы должны снимать «в идеале художники»? Почему такие брошюры не относятся к произведениям литературы (научно-популярной и тем более художественной), а фильмы числят по ведомству киноискусства?

Очевидно, на этот вопрос можно ответить, лишь получив ответ на другой, главный вопрос. А именно: чем в принципе отличается (или чем должен отличаться) специальный, рассчитанный на определенную профессиональную аудиторию кинофильм от специальной же, предназначенной для того же круга специалистов брошюры или книги?

Ясно, что если фильм и книга имеют общие задачи, общую аудиторию и призваны нести одну и ту же информацию, то различаться они могут лишь единственным способом, которым эта информация передается. Следовательно, отличие специального фильма от специальной брошюры или книги сводится к отличию звучащего слова от печатного, движущейся фотографии (или рисунка) от неподвижной, фотографического изображения предметов и явлений от их словесного обозначения. Важное это отличие? Бесспорно. Оно позволяет делать информацию более наглядной и доступной, а поэтому и более действенной.

Однако не менее важно и другое: наглядность еще не есть художественность. Вопрос этот представляется настолько ясным, что может показаться: мы ломимся в открытую дверь. Но именно на этом отождествлении наглядности с художественностью основано весьма распространенное заблуждение, вносящее немалую путаницу в проблемы, о которых идет речь в статье М. Арлазорова.

Изобразительная природа кинематографа, органически присущие ему наглядность и конкретность языка, его уникальная способность изображать любые явления и процессы в конкретно-чувственной форме породили у многих уверенность в том, что всякое произведение научной кинематографии может и должно быть научным по содержанию и художественным по форме, что любой сугубо специальный фильм может и должен быть произведением киноискусства.

Известно, что слово «искусство» часто применяется для обозначения высшей степени мастерства в каком-нибудь, безразлично каком, деле. Мы говорим, например, искусство летчика, искусство хирурга, искусство педагога...

В этом смысле искусством является и высокое умение ясно, доходчиво и убедительно изложить в учебном или в другом специальном фильме специфическую, необходимую учащимся или специалистам информацию. Как высшая степень мастерства в любом человеческом деле, искусство это, как и искусство конструктора или врача, немыслимо без творчества, без призвания и таланта.

Однако из этого вовсе не следует, что такое искусство является художеством, что оно есть искусство в собственном смысле слова, то есть особая, отличная от научной форма познания и освоения мира.

Такая форма освоения и художественного обобщения конкретного материала действительности неприменима к специальным, рассчитанным на специалистов и учащихся научным, техническим и учебным фильмам точно так же, как неприменима она к специальной научной, технической и учебной литературе. Стремление художественно освоить узко «сахароваренческую» проблему, то есть выразить в художественной форме специальную научную и техническую информацию, в кино так же бессмысленно и тщетно, как и в литературе.

В широкое и емкое понятие литературы как совокупности всей печатной продукции входят наряду с художественной литературой два четко разграниченных понятия: научно-популярная (или научно-художественная) литература и литература специальная — научная, техническая, учебная.

Первая — своеобразная ветвь художественной литературы. Адресованная широкому читателю, она направлена на его общее обогащение. Вторая рассчитана на специального читателя. Она помогает ему учиться, совершенствовать профессию, обмениваться опытом с коллегами.

Первая воспитывает в читателе человека, оперирует категориями искусства и создается литераторами. Вторая развивает в читателе специалиста, оперирует категориями науки и создается учеными.

Здесь все ясно. А в кино? В кино все запутано.

Привлекательная, на первый взгляд логичная, а на самом деле лишенная смысла формула «научный по содержанию, художественный по форме» привела к неправомерному отождествлению понятий «кинематография» и «киноискусство», к смазыванию границ и граней между вещами принципиально разными. Ведь по принятой терминологии понятия «кинематография» и «киноискусство» совпадают.

Вся эта путаница сбивает с толку и работников студий, и заказчиков, и прокатчиков, и зрителей. Настало время расставить все на места и назвать вещи их собственными именами.

Чтобы решить наконец наболевшую проблему заказных фильмов, необходимо, на мой взгляд, прежде всего ввести в кинематографическую практику наряду с понятием «киноискусство» четкое и однозначное понятие специальной или прикладной кинематографии, которая не притворяется искусством, а, подобно специальной литературе, разумно и по-деловому решает своими собственными средствами свои особые задачи — задачи обучения, научной и технической информации, распространения конкретного опыта в области технологии и организации труда.

В рамках этой специальной, рассчитанной на специального зрителя кинематографии необходимо, по-моему, вернуть первоначальный смысл понятиям «учебный», «научный» и «технический» фильм, которые полностью отражают ее специфику, и отказаться от неточного термина «технико-пропагандистский».

Надо, далее, теоретически, практически и организационно отделить прикладную кинематографию от кинематографии научно-популярной (и научно-художественной), которая, как кинематография общеэкранная, имеет свою специфику и свои задачи.

Надо, наконец, создать единую специализированную организацию, ведающую делами прикладной кинематографии. Такая единая хозрасчетная, укомплектованная сведущими специалистами и обле-

ченная полномочиями организация сможет по-настоящему изучать и сопоставлять потребности различных ведомств в использовании кинематографических средств обучения и научно-технической информации. Она сможет планировать и координировать всю работу по выпуску специальных фильмов таким образом, чтобы силы и средства направлялись в первую очередь на экранизацию наиболее важных тем, для которых кинематографические средства информации имеют преимущества перед любыми другими.

Поставленная в такие условия, когда результаты ее деятельности будут оцениваться не только по выпуску, но и по использованию фильмов, организация эта должна будет изучать зрителя, учитывать в конкретных показателях полезную работу каждого фильма.

С помощью такой организации, выделив прикладную кинематографию в отдельную отрасль, независимую от производства и проката общеэкранных фильмов, можно будет решить давно назревшую проблему.

●

Беседа «за круглым столом», посвященная проблемам заказного фильма, привлекла живое внимание представителей ведомств, заказывающих фильмы, и кинематографистов, создающих их.

Нужны ли технико-пропагандистские фильмы?

— таков был первый вопрос, по которому разгорелись острые споры. На предложение М. Арлазорова, чтобы заказные фильмы были только учебными или учебно-инструктивными, обрушились представители заказчиков.

— Это предложение вызывает по меньшей мере недоумение,— заявил Г. Тараховский (ЦНИИС Госстроя СССР).— В 1967 году мы выпустили технико-пропагандистские фильмы «Сварочные работы в промышленном строительстве», «Сельское строительство в Эстонской ССР», «Блоки на конвейере», «Промышленный узел — резерв экономии», «Организация труда при устройстве кровель из рулонных материалов» и другие. Эти фильмы не предназначены для учебных заведений, поэтому они не могут быть ни учебными, ни учебно-инструктивными, их задача — пропагандировать передовой опыт, распространять его повсеместно, знакомить с ним многомиллионную армию строителей.

— Заказной технико-пропагандистский фильм,— говорил Ю. Бесхлебнов (Министерство сельского хозяйства СССР),— рассчитан на определенную категорию зрителей, аудитория его ограничена работниками той или иной отрасли народного хозяйства, перед которыми он раскрывает вопросы профессионально-специального характера. Это фильм-работяга, он помогает повышать урожаи, удои и другие показатели сельского хозяйства, увеличивать его доходность.

Представитель киноотдела Министерства путей сообщения СССР И. Махлин считает, что технико-пропагандистские фильмы сыграли немалую роль в том, что на Горьковской железной дороге в 1967 году не было нарушений правил технической эксплуатации, резко сократилось количество брака, а на Северной, Кавказской, Южно-Уральской и других дорогах не было аварий на переездах и уменьшился травматизм.

За право технико-пропагандистских фильмов на жизнь высказались и кинематографисты: кинодраматург А. Вольфсон, режиссеры Е. Ермаков, Б. Гольденбланк, Д. Дубинский. Все они признают, что проблема заказных фильмов — проблема государственная, что эти фильмы — важная область нашей кинопропаганды.

Р. Бахрах (заместитель начальника Управления по производству научно-популярных и хроникально-документальных фильмов Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР) отверг высказанные некоторыми товарищами опасения, что заказная тематика вытесняет в планах студий общеэкранную.

— Выпуск заказных фильмов вырос, но выросло и число фильмов для общего экрана,— сказал он.— Еще недавно студии выпускали несколько десятков, а теперь 130—135 лент, адресованных массовому зрителю. Из 500 заказных фильмов в год мы делаем 120 учебных для школ, техникумов, вузов и профтехобразования, 70 — для работников сельского хозяйства, 25—30 — военно-оборонных, свыше 100 картин для зарубежных зрителей и т. д.

Р. Бахрах сообщил, что в конце 1967 года утверждено новое «Положение о системе заказов и проката фильмов, изготовляемых по заявкам ведомств». Они могут заказывать киностудиям научно-популярные фильмы, среди которых научно-технические, технико-пропагандистские, рекламные и агитационные; учебные фильмы; документальные фильмы агитационного и рекламного характера; художественные фильмы (игровые и мультипликационные) агитационного и рекламного характера, а также научно-популярные и документальные сборники.

Фильм должен иметь адрес,

только тогда он сможет принести пользу. Увы, существующая практика демонстрирует нам немало случаев, когда ведомства пытаются заказывать фильмы без адреса, без цели, когда вместо технико-пропагандистского фильма появляется ведомственный отчет. В самом деле, ведь невозможно в нашей стране прийти в редакцию газеты или журнала, заплатить деньги и заказать похвальную статью о достижениях той или иной организации. А в кино делается такая попытка.

— Вместе с тем нельзя с водой выплескивать и ребенка,— сказал Р. Бахрах.— Создание технико-пропагандистских фильмов — дело нужное, важное. Эти фильмы, предназначенные для показа специалистам, призваны служить делу технического прогресса, внедрению передового опыта, прогрессивных и безопасных методов труда, повышению квалификации работников различных категорий и профессий. Они реализуют задачи, поставленные в свое время Владимиром Ильичем Лениным перед производственной пропагандой средствами кино.

Нет спору, в этом деле имеется еще много недостатков, но не нужно смешивать цели производства и особенности проката этих фильмов с задачами, стоящими перед фильмами общеэкранными.

Режиссер Б. Гольденбланк в качестве примера фильма без адреса назвал полнометражную картину «Время, пространство, движение», выпущенную по заказу Министерства автомобильного транспорта и шоссейных дорог РСФСР, фильм «Сме-

шанные перевозки: река — море» — по заказу Министерства речного флота и другие. Все эти фильмы, по его мнению, не нужны специальной аудитории, ибо сообщают о вещах, давно знакомых специалистам. Не могут они вызвать интереса и у массового зрителя.

И когда такие фильмы вдруг попадают на общий экран и зритель в принудительном порядке смотрит их, ничего, кроме дискредитации научного кино, не происходит. Публика с тоской глядит на экран и ждет, когда же начнется «настоящее кино».

Есть, впрочем, заказчики, которым вполне достаточно одного экземпляра фильма. Продемонстрировав этот экземпляр начальству и поставив «дорогую галочку», они скоро забывают о выпестованном ими кинопроизведении.

Управление кинофикации и кинопроката Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР сообщило редакции, что у него лежат фильмы, которые не тиражируются потому, что заказчик не определяет их тираж и не отвечает на запросы и напоминания. В октябре 1966 года Ростовская киностудия сдала фильм «Автоматизация процессов производства добычи нефти и газов»; только в феврале 1968 года заказчик представил разнарядку на... 51 копию. Среди забытых ведомствами фильмов: «Новое оборудование и средства автоматизации в цементной промышленности» (Министерство промышленности стройматериалов СССР), «Автоматика пусковой блокировки» и «Защита котла при погасании факела» (Центральный котлотурбинный институт имени Ползунова) и другие.

Выпуск ненужных, бесполезных фильмов — это не только материальный, но и нравственный ущерб. Впустую растрачивается труд творческих работников, создающих эти фильмы, а в результате возникает халтурное отношение к делу, воспитывается неуважение к заказным фильмам вообще.

На фоне подобных фактов отрадное впечатление произвел рассказ И. Махлина о работе с железнодорожными технико-пропагандистскими фильмами. Министерство путей сообщения отличается от других заказчиков тем, что имеет собственную систему проката. Почти на всех железных дорогах созданы фильмобазы, работает более 2000 киноустановок.

— На железнодорожном транспорте,— говорит И. Махлин,— научились понимать, что кино — не частный эпизод в пропагандистской деятельности, а повседневный метод работы. Мы не заказываем фильмы для «всех, всех», мы даже не делаем картин для «всех, всех железнодорожников», а каждую картину адресуем определенному специализированному зрителю. Соответственно организуется и показ фильма людям тех профессий, у которых он сможет вызвать достойный ответ делом.

Железнодорожная киносеть с каждым годом растет, увеличивается и число зрителей. Кроме планового проката фильмов мы используем такие формы привлечения зрителей, как кинолектории, месячники, тематические кинонедели, фестивали железнодорожных фильмов. В результате за 1967 год наши фильмы просмотрело более 22 миллионов человек. О результатах этой работы можно судить и по тысячам писем и отзывов о фильмах, присланным железнодорожными коллективами станций, депо, но прежде всего по экономическим показателям. Ежегодно по заказу МПС киностудии выпускают 23—24 фильма, они работают, окупают себя—одни больше, другие меньше,

так как очень многое зависит и от качества фильмов, от творческого труда наших друзей-кинематографистов.

К сожалению, другие ведомства, принадлежащие к числу крупных заказчиков, не используют опыт железнодорожников, не создают своего проката и не ведут постоянной методической работы с фильмами. Это, к примеру, касается таких отраслей народного хозяйства, как сельское хозяйство и строительство, в которых заняты миллионы трудящихся, где существует огромная специализированная аудитория. Именно здесь распространение передового опыта с помощью кино окупит сторицей расходы на производство и прокат фильмов.

Создание специализированного проката заставило бы ведомства более ответственно выбирать темы для будущих фильмов, не создавать фильмов без адреса.

Участники «круглого стола» подвергли критике некоторые заказные фильмы, показанные им перед заседанием.

— Какую пользу может принести фильм «От 8 до 18», заказанный Госстроем? — спрашивал М. Арлазоров. — В фильме рассказывается о новых проектах яслей, детских садов и школ, их оборудовании, меблировке и пр. Архитекторам фильм бесполезен, так как слишком элементарен, для них было бы интересней познакомиться с новыми проектами в печатных альбомах, подробно рассмотреть и продумать каждый проект.

Правда, представитель Госстроя Г. Тараховский защищал фильм, уверяя, что его «с удовольствием просмотрело несколько тысяч человек». Утешение весьма слабое. Кинематограф — мощное и довольно дорогое средство пропаганды, необходимо соразмерять затраты и возможную их отдачу.

Очень правильную мысль высказал режиссер Е. Ермаков:

— Заказчики должны в первую очередь позаботиться о том, чтобы их фильмы доходили до той аудитории, на которую они рассчитаны. Если заказчик не способен влиять на прокатную судьбу фильма, он не имеет морального права заказывать картины.

Его поддержал Б. Гольденбланк, который считает необходимым более жестко отбирать темы, предлагаемые заказчиками.

— Не всегда нужно делать фильмы о той или иной проблеме,—сказал он.—Нужно трезво взвесить, можно ли экранизировать данную тему, поддается ли она вообще кинематографическому изображению, достаточно ли велика аудитория, на которую фильм рассчитан, достаточно ли значительна тема.

Вероятно, об этом барьере следует подумать Управлению по производству научно-популярных и хроникально-документальных фильмов, которое рассматривает централизованные тематические заявки ведомств на производство заказных фильмов и распределяет темы по студиям.

Заказчик — друг? Заказчик — враг?

Какими должны быть отношения между кинематографистами и заказчиками? Спор на эту тему приобрел острые формы. Позиции кинематографистов — сценаристов, режиссеров, редакторов — достаточно ясно изложены в помещенных выше статьях. Что же говорят работники ведомств, руководители киноотделов?

Процитируем речь Ю. Бесхлебнова, начальника отдела сельскохозяйственных фильмов Министерства сельского хозяйства СССР:

— Требования заказчика определяет специфика заказных фильмов, глубокое раскрытие вопросов профессионально-специального характера. А сценаристы и режиссеры принимают эти требования за необоснованные придирки. Часто тема фильма для них слишком сложна, времени для постижения ее мало, вот они и подменяют подлинное раскрытие темы околотемным порханием, не отличают главного от второстепенного. В результате (ослабь заказчик бдительность) мы получаем вместо деловой картины, скажем — «За высокое качество твердых пшениц», очень броскую, но ненужную нам «Слово о твердых пшеницах». В официальных бумагах результат таких упражнений называется низким качеством.

Вопрос качества — один из основных, решить его без творческого содружества специалистов и кинематографистов нельзя. Поэтому давно пора рассматривать заказчика, как дружественного и равноправного партнера, вырабатывать с ним общую позицию, а не тратить пыл на доказательства его неполноценности в вопросах кинематографа.

Однако беседа выявила претензии и со стороны сценаристов, режиссеров. Об этом говорил режиссер Д. Дубинский:

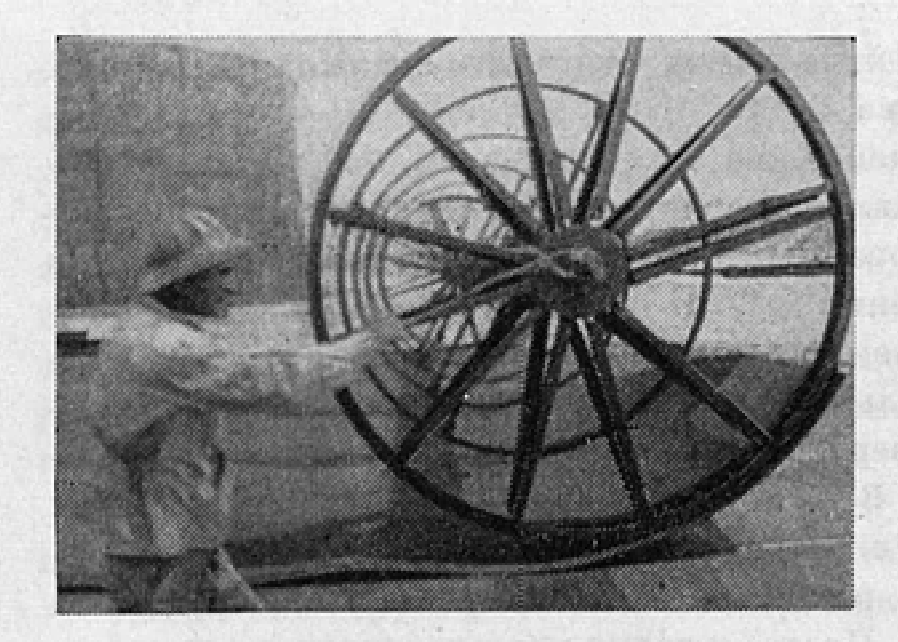
— В Министерстве сельского хозяйства мы имеем дело с людьми, которые не считаются с нашей профессией, не принимают во внимание наше мнение. Мы не можем добиться грамотного составления аннотаций. Нам указывают — делать крупный или средний план.

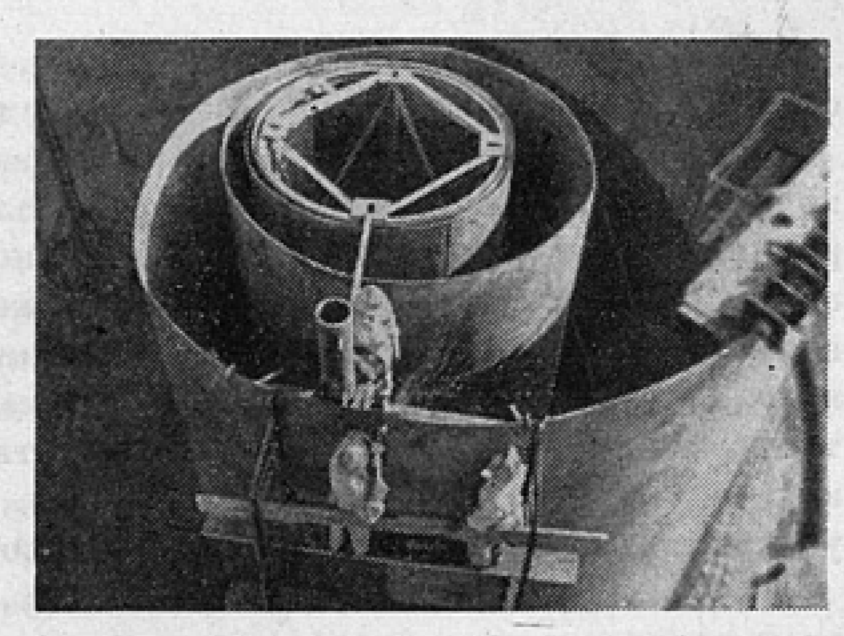
Представитель Госстроя СССР Г. Тараховский не нападает на режиссеров. Он только против сценаристов и считает, что «в ряде случаев не обязательно писать сценарии (заметьте, Госстрой заказывает не кинодокументации, а научно-популярные фильмы по технической пропаганде.—*Ред.*), можно ограничиться либо сценарными планами, либо текстом. Это ускорит производство фильма без ущерба для его качества». Впрочем, в «отдельных случаях ведущие специалисты привлекаются киностудиями к написанию литературного сценария. Такое содружество, на наш взгляд, способствует улучшению содержания и качества фильмов». Итак, лучше всего «содружество» со специалистами Госстроя, которые берутся заменять сценаристов.

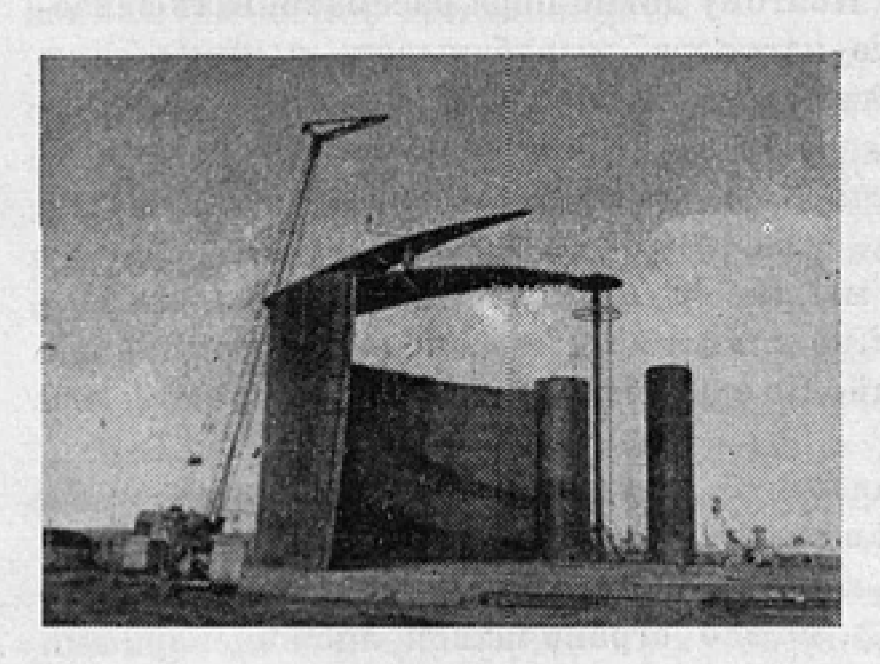
Недоверие к кинематографистам проявляется и в недрах киноотдела Министерства здравоохранения СССР. Оказывается, как сказал В. Ершов, кинокомиссия, созданная при Минздраве из представителей различных научно-исследовательских институтов, требует для просмотра даже режиссерские пробы актеров. Минской студии, например, было предложено заменить актрису, так как комиссия сочла ее прическу слишком модной, не соответствующей облику врача.

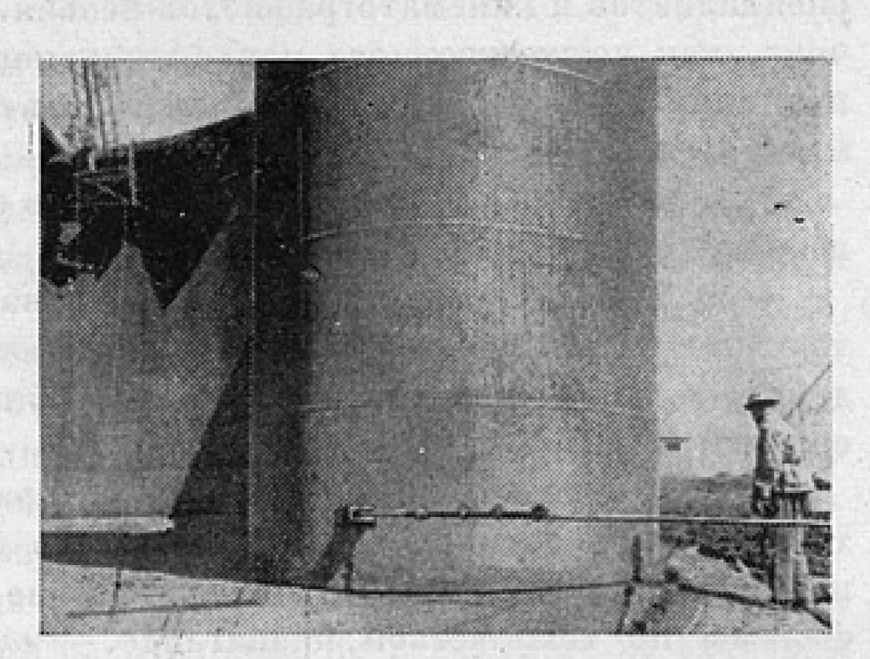
— Нормально ли,— заявил сценарист А. Вольфсон,— когда люди, пусть весьма достойные и уважаемые, но далекие по профессии и по опыту от киноискусства,— врачи, агрономы, инженеры,— очутившись в роли заказчиков кинокартин, не только определяют содержание фильма и его задачи, но еще и пытаются диктовать форму, предписывать построение сценария, берутся утверждать или отвергать актерские пробы, занимаются литературной правкой дикторских текстов — словом, активно вторгаются в кинотворчество?! Я с этим категорически не согласен. Каждый должен

«Строительство и монтаж резервуаров»









заниматься своим делом: заказчик — представить аннотацию и обеспечить квалифицированную научную консультацию, остальное — дело кинематографистов, которым необходима (в пределах согласованного задания, конечно) творческая самостоятельность. Пагубно для дела и мучительно для творческого работника, когда сложный, по самой природе своей индивидуальный, неповторимый процесс создания кинофильмов приходится подчинять подчас эстетически не развитому вкусу представителей заказчиков, волею случая приобщенных к созданию фильмов. Вот почему заказные фильмы в массе своей находятся на более низком художественном уровне, чем общеэкранные.

— Возникло парадоксальное положение,— заметил кинодраматург Э. Двинский. — Заказчики создали своеобразный щит для слабых фильмов. Любую неудачную работу сценариста, режиссера можно теперь оправдать ссылкой на то, что так, мол, требовал заказчик. Недобросовестные люди успешно используют эту форму защиты.

О качестве фильмов говорили многие. Позиция железнодорожников отличается от взглядов представителя Госстроя и представителя Минздрава и свидетельствует об уважении к киноработникам. И. Махлин призывал мастеров кинематографии отдать

свои лучшие силы заказной тематике. По его мнению, было бы целесообразно прикреплять сценаристов к отдельным ведомствам, это дало бы возможность авторам глубже знакомиться с соответствующей тематикой.

В. Ершов предложил профилировать студии или хотя бы творческие объединения студий также по тематическому принципу. Он напомнил, что Ленинградская студия научно-популярных фильмов одно время выпускала много санитарно-просветительных фильмов, и это принесло ряд удач.

За развитие рекламных фильмов ратовал Р. Мухин («Внешторгреклама»). Он также считает необходимым создание специализированных творческих объединений по выпуску рекламных фильмов.

Такие объединения уже организованы на студиях «Центрнаучфильм» и «Киевнаучфильм», желательно сделать это на Рижской и Таллинской студиях. Киноотдел Всесоюзного объединения «Внешторгреклама» — сравнительно молодая ведомственная организация. Все четыре редактора отдела имеют высшее кинематографическое образование. И, конечно, здесь не может возникнуть противопоставления: заказчик—студия. «Внешторгреклама» установила собственные премии, которыми отмечаются лучшие рекламные фильмы года, здесь ведется интересная методическая работа по изучению воздействия рекламы на зрителя. Изучается зарубежный опыт.

— Мы находимся в особом положении,— сказал Р. Мухин.— Каждый слабый рекламный фильм превращается в антирекламу. Мы должны делать только отличную работу, способную выдержать конкурентную борьбу на международной арене.

Участникам «круглого стола» был продемонстрирован фильм «Строительство и монтаж резервуаров», сделанный по заказу этого ведомства. Короткая цветная лента документально, шаг за шагом показывала, как советские инженеры, вооруженные советской техникой, монтируют в Сирии нефтяной резервуар. Дикторского текста почти нет. Говорит только изображение. И говорит так убедительно, так поэтично, что рекламный фильм превращается в яркое художественное произведение. Конечно, в этом большая заслуга режиссеров-операторов Д. Гасюка и Б. Головни. Но и заказчик здесь проявил тонкое понимание, не помешал сделать эту хорошую картину.

Были высказаны претензии в адрес Управления кинофикации и кинопроката, которое надолго задерживает тиражирование заказных фильмов. Нередко и студии месяцами не отправляют копировальным фабрикам исходные материалы. В результате фильмы стареют, а иногда вообще теряют свое значение.

Редакция полагает, что в вопросе о производстве и прокате заказных фильмов многое нуждается в пересмотре и более точной регламентации. Мы надеемся, что Управление по производству научно-популярных и хроникально-документальных фильмов Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР рассмотрит проблемы, затронутые в статьях и дискуссии «за круглым столом», и предложит решения, обеспечивающие высокое качество фильмов и их разумное использование.

Среди актеров

О ремесле и призвании

Диалог с Алексеем Баталовым

Сложившиеся принципы, устоявшиеся взгляды на профессию актера современная практика кино заставляет все чаще пересматривать. По-разному трактуют сегодня задачи актера драматурги, режиссеры да и сами исполнители, создатели образа.

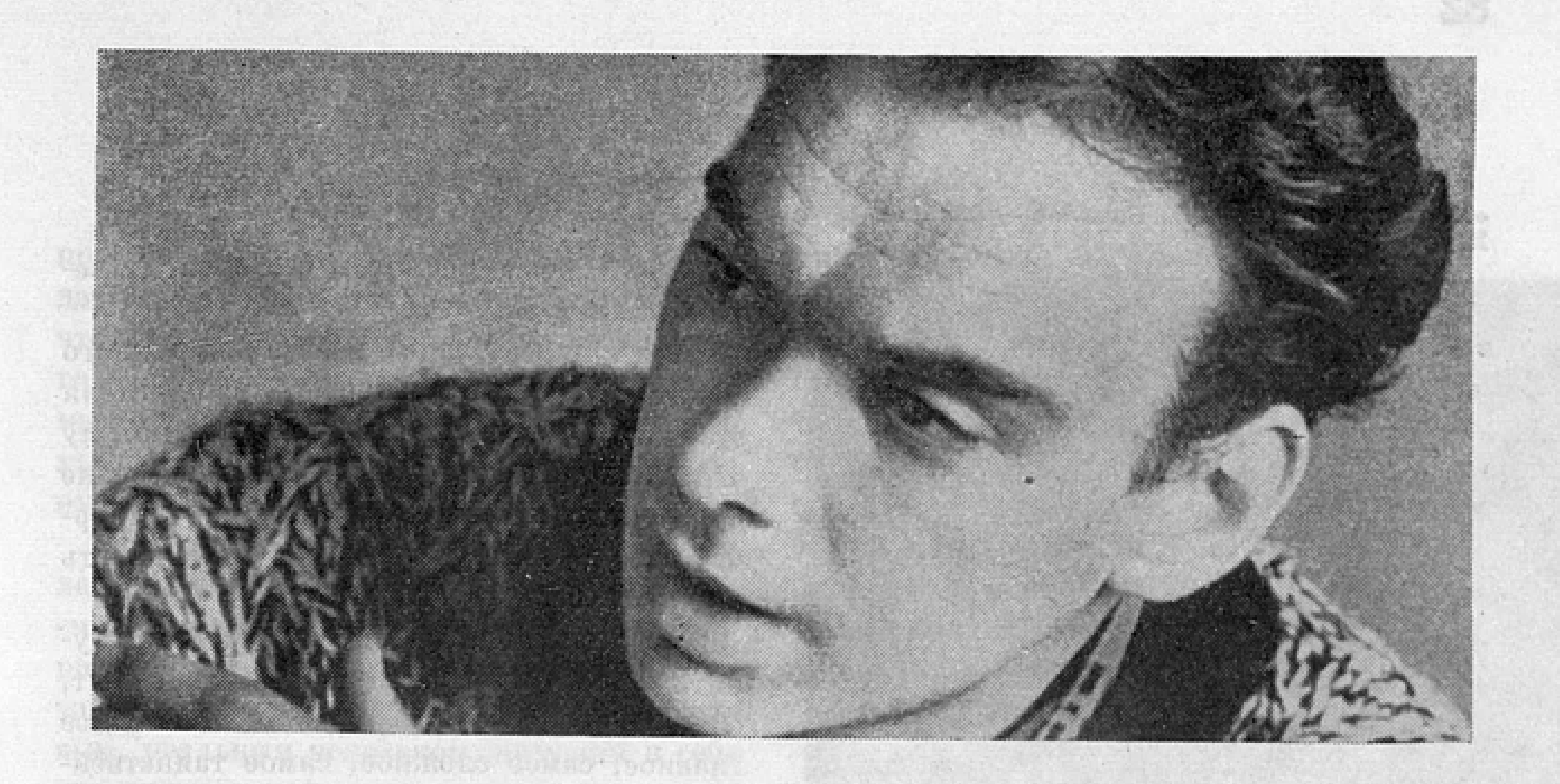
Максимализм в стремлении к документальности даже в игровом фильме, попытки кинематографистов говорить о жизни, фиксируя на пленке ее подлинный облик, подчас меняют саму технологию актерского ремесла, словно перечеркивают элементарные, азбучные основы подхода к роли. Новое заявляет о себе даже не отдельными приемами, а всем строем вещи, резко и принципиально отличным от традиционного.

Может быть, искусство киноактера вообще несовременно, уходит в прошлое, полностью заменяется искусством режиссера, оператора, монтажера? Но вот ведь открываются же для нас заново на экране блистательные дарования М. Ульянова и Н. Плотникова, С. Юрского и С. Закариадзе. Значит, и в современном кино есть место творчеству актера...

Постановка вопроса, согласитесь, теоретической может быть названа лишь условно, она полностью принадлежит практике кино. Поэтому мне и показалось полезным обратиться к практику, как бы оговорив для себя, что моим собеседником должен быть актер, точно чувствующий время. Не думаю, что надо объяснять специально, почему мой выбор пал на Алексея Баталова.

Мы встретились с А. Баталовым на «Ленфильме», и разговор наш начался издалека — с того, что люди по-разному приходят в искусство. Одни по смутному зову, возникающему еще в детстве, другие — по зрелому размышлению, с ясным ощущением своих сил и возможностей, третьи — по семейной традиции, четвертые — по сложившимся житейским обстоятельствам и так далее. Но не эти различия, видимо, определяют творческую судьбу актера, а то, что ищет в жизни и искусстве и что находит здесь для себя и для людей художник, обладающий талантом и освоивший свое ремесло.

Я напомнил Баталову об одном интервью, которое дала журналистам во время III Международного кинофестиваля в Москве



американская актриса Сьюзен Страсберг. На вопрос об отношении к своей профессии актриса ответила: «Актерское творчество — это мой бизнес. Это то, что дает мне хлеб насущный. Но если бы эта профессия не давала мне возможности что-то от себя сказать людям — я попыталась бы избрать для себя другую специальность».

С этого началась наша беседа.

А. Баталов:

— В моей судьбе все обстоятельства, о которых вы говорите,— и раннее знакомство с театром, и семейная традиция, и собственное желание — все сложилось вместе, и потому я довольно рано понял, что буду работать в театре. Не обязательно актером— это уж как повезет,— но непременно в театре. И потому, когда я, вчерашний школьник, наконец переступил порог мхатовского училища, я вовсе не думал о высоких материях и не ставил далеких целей, а просто был счастлив тем, что могу с утра до поздней ночи заниматься любимым делом.

Несколько лет спустя, сидя без настоящей актерской работы,— а это тогда был удел большинства моих сверстников — я стал думать: зачем существует актер? Ради чего? И что он такое? Ответы были не очень внятные, но постепенно с течением времени кое-что прояснилось.

При всей внешне деловой сухости и краткости ответа Сьюзен Страсберг в нем, как мне кажется, заключено и то самое важное, ради чего способные честные люди отдают этому многострадальному ремеслу всю свою жизнь.

Верно, что актерство, как и всякая другая профессия,— способ существования, ежедневная будничная работа. И в то же время, как всякое творческое занятие, оно дает возможность в той или иной степени (пользуясь словами Сьюзен Страсберг) что-то от себя сказать людям.

Тут-то и скрыто, на мой взгляд, все самое значительное, самое важное, самое сокровенное, что таит в себе лицедейство. Без этого, несмотря на все внешние соблазны, само это занятие сразу же превращается в более или менее приятное, но в общем бессмысленное времяпрепровождение, никак не способное составить содержание целой человеческой жизни. И недаром актриса говорит: «если бы эта профессия не давала мне возможности что-то от себя сказать людям — я попыталась бы избрать для себя другую специальность». Я могу спокойно подписаться под этими словами.

На первый взгляд может показаться странным, почему актриса ставит во главу

«Большая семья». А. Баталов — Алексей Журбин



угла именно это обстоятельство — ведь всякое исполнительство как раз ограничивает возможность говорить свое, от себя. Хотя бы потому, что исполняется нечто сочиненное другим человеком, который сам тоже стремится сказать что-то, свое.

Однако достаточно обратиться к реальным примерам, и противоречие это почти исчезает. Живым и верным (по отношению к автору), как это ни странно, всегда оказывается то исполнение, в котором свободен и максимально выражен сам исполнитель.

Вспомните Рихтера, или Ростроповича, или Плисецкую в классических партиях. Во всех подобных примерах перед вами будет идеальное решение проблемы взаимоотношений автора и исполнителя. Как бы длинен и значителен ни был список авторов, артист остается совершенно самостоятельным художником. Точно так же обстоит дело и в драматическом искусстве. Особенно когда речь идет о творениях великих актеров.

Но и в повседневной работе для всякого мало-мальски одаренного исполнителя этот путь остается неизменным, потому что только таким образом произнесение чужих слов может превратиться в творчество, а актер получает возможность выразить себя и «сказать что-то свое».

Или, иными словами, может переступить заветную границу авторства. Тут, собственно, только и начинается все самое главное, самое сложное, самое таинственное, то, что иронически называют муками творчества, круг которых почти одинаков для всякого художника.

Само ремесло, умение отступает на второй план, выполняя чисто подсобную роль, уступая первое место тому, что

> Взамен турусов и колес
> Не читки требует с актера,
> А полной гибели всерьез.

Эти слова Пастернака оказались пророческими для многих великих актеров.

Я перебираю фотокадры первой крупной роли Баталова в кино — Алексей Журбин в фильме Иосифа Хейфица «Большая семья» и вспоминаю, как радостно встретили мы актера. В его работе были и простота, и искренность, и глубокая, полная самоотдача, но нас, зрителей, связывала с ним прежде всего общность в ощущении времени. Баталовский Журбин не походил на своих кинопредшественников. С расстояния многое видится иначе, и, пожалуй, не стоит утверждать, что образ вобрал в себя черты нового времени — скорее, его приметы, интонации, общественное настроение. Я решил, что это не будет отвлеченным вопросом, если я спрошу у Баталова, как соотносится дух времени с творчеством актера.

А. Баталов:

— Творческая жизнь актера размещается в настоящем времени. Ему не дано,

подобно сочинителю или живописцу, дожидаться признания в грядущих веках. Да что говорить о веках. Годы, незаметные годы работы неумолимо отнимают у него многие, даже самые блистательные замыслы. Ведь кроме всего актер еще в плену своих внешних данных.

Такова уж суровая правда этого ремесла. Как бы ни была сложна и абстрактна сценическая жизнь вымышленного автором образа, она все равно всегда всеми точками связана с самим актером — живым, реальным человеком, несущим в себе все приметы времени.

И если это в какой-то мере разрушает идеал героя классицизма, то, с другой стороны, это же самое делает его понятным и живым для тех, кто сегодня сидит в зрительном зале.

Чем более близкими, читаемыми будут для зрителя средства, которыми пользуется актер, тем больше сможет он сообщить о своем герое и тем полнее он выразит себя. Поэтому актер всегда ищет контакт со зрительным залом. В этом смысле он зависит от публики, от сегодняшнего ее настроения, но зато только благодаря такому внутреннему контакту он получает власть над сидящими в зале людьми.

Не раньше и не позже, а именно во время исполнения, в самом процессе творчества устанавливается эта прямая связь с публикой, симпатии, интересы и страсти которой есть не что иное, как накал сегодняшнего дня.

Именно потому мне кажется, что актер прежде всего и более всех связан со своим временем и просто вынужден учитывать все его мельчайшие изменения — от модной шляпки до вопросов космического значения.

Спектакль, который шел накануне войны и через два дня после объявления войны,— это совершенно разные спектакли. И актеры волновались в другом месте, и зрители плакали в других местах.

Я привел этот пример потому, что он такой наглядный. Но вообще это сказывается в каждодневной работе. Это ее суть. Актер не способен играть вне времени, потому хотя бы, что он сам человек этого времени. Его не поймут, если он будет играть вне времени. И он никому не нужен, если он не понят.

Баталов в кино был сразу понят и сразу принят и кинематографистами и зрителями. Обстоятельство, которое заслуживает быть отмеченным прежде всего по той причине, что актер начал и продолжал работать в амплуа наитруднейшем, — и в «Большой семье», и в «Деле Румянцева», и в «Дорогом моем человеке» актер последовательно утверждает положительное начало в своем герое или, пользуясь общепринятой терминологией, создает образ положительного героя. Для этого нужны были и внутренняя смелость, и понимание того, что есть потребность в таком герое. Тут

«Дело Румянцева».
А. Баталов — Румянцев



«Летят журавли». А. Баталов—Борис Бороздин



самое время задаться вопросом: в каком «таком»? Баталов увидел в жизни и осуществил на экране своего современника — им лично осмысленного и, если угодно, одухотворенного.

Критики и зрители «Дела Румянцева» заметили, что налет «голубизны», пробивавшийся в первой баталовской работе, исчез. В фильме заявляла о себе тема доверия к человеку, вытесняя из сознания зрителя бытовавшие в иных фильмах абстрактную любовь, абстрактное доверие ко всем безраздельно и ни к кому персонально. Не было в фильме свойственного картонному искусству ложного пафоса, излишне громких интонаций. Баталовский герой оставался простым парнем, но лишенным примитива, располагающе свойским, но без показного, на публику, обаяния. Он и стал героем, потому что ему чужды были безоблачная веселость и ухарская решительность «любимцев публики». Угловатый, противоречивый характер входил в остроконфликтное действие, заставлявшее и переживать и размышлять, втягивая зрителя в круг этих размышлений.

Разумеется, образ не существует вне фильма, и мне показалось интересным выяснить у Баталова, как, по его мнению, соотносятся, взаимодействуют положительный герой с общим положительным зарядом, который существует в фильме — во всяком случае, с авторской точки зрения?

А. Баталов:

— Самостоятельно положительный герой может существовать только в жизни. В искусстве он, скорее всего, является лишь частью общей системы художественного произведения.

В этой общей системе он может занимать главное и неглавное место, но точно так же, как все персонажи, он будет нести в себе часть общего замысла фильма или спектакля.

Оторванный от этого органически сложившегося художественного целого, взятый сам по себе, герой немедленно поблекнет и, подобно синей птице, потеряет свои замечательные волшебные свойства.

Иными словами, наличие «проверенного» положительного героя в списке действующих лиц еще никак не гарантирует постановщику успеха в создании фильма с мощным положительным зарядом.

И наоборот, могут быть и на самом деле есть фильмы, где фигура героя вообще отсутствует, а общий заряд фильма остается ясным и самым положительным.

Вспомните десятки фильмов, где действуют герои с подлинно героической биографией, списанной с живых людей, а эмоциональная сила фильмов не поднимается выше сухого пересказа фактов. В то же самое время хроникальное кино в лучших образцах убедительно доказывает, что можно, пользуясь одними старыми документами, сочинить картину о самых сложных и волнующих проблемах сегодняшнего дня, вложив в нее эмоциональный заряд, ничем не уступающий художественному кинематографу. Вот потому я и думаю, что самый положительный герой только часть, только партия в общем симфоническом звучании произведения.

Сказанное бесспорно. Было бы просто неграмотно рассматривать конкретную роль

отдельно от всей образной системы фильма. Но, думаю, так же неверно начисто абстрагироваться от проблем воспитательных, связанных с данным образом, с данным героем.

Нельзя все же исключать значение положительного героя в том благородном воздействии на зрителя, которое несет фильм благодаря ему.

А. Баталов:

— Когда я говорил, что положительный заряд фильма не сводится к личности героя, я совсем не отрицал возможности создания такого образа, который в результате всех перипетий сюжета становится для нас воплощением положительного героя.

Мне просто кажутся слишком абстрактными разговоры о положительном герое вне того произведения, тех связей, благодаря которым он появился. Чарли, казалось бы, не подходит под мерку этакого молодца, предмета вздохов и подражания, но тем не менее это герой, несущий глубочайшие гуманистические идеи, вызывающий сочувствие и любовь к человеку и ненависть ко всему, что его уродует.

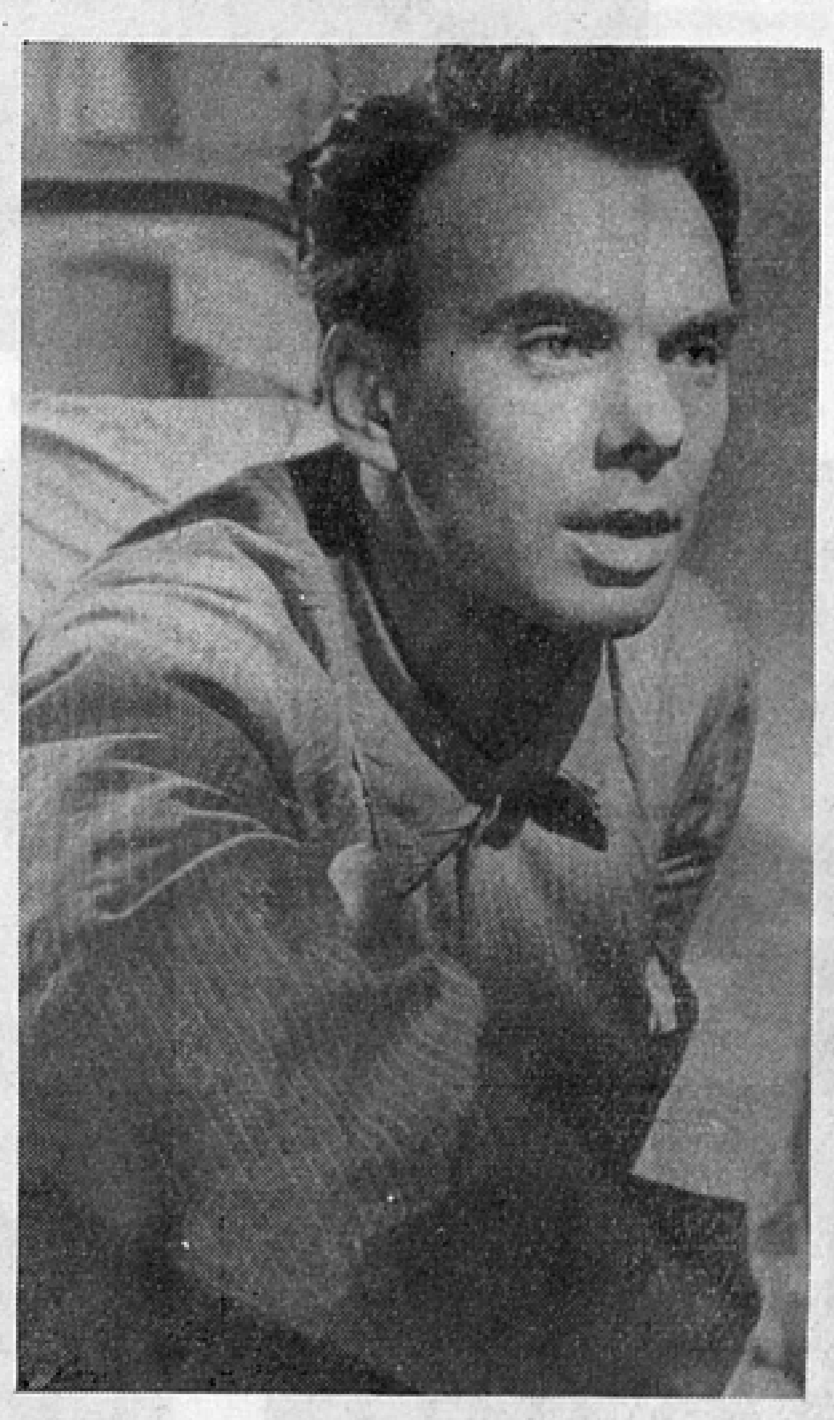
И наоборот, скажем, положительный по всем признакам герой, явившийся в плохом, плоском спектакле или фильме, при всех его достоинствах никак не достигает сердца зрителя и остается чем-то вроде штатной единицы без лица и эмоций.

Ваше замечание о благотворном влиянии на зрителя верно только в том случае, когда совпадают, срастаются воедино сотни самых разнообразных, порой даже противоречивых элементов фильма. Только внутри живой художественной ткани естественно и свободно может существовать тот, кого мы называем положительным героем.

В этом случае мы, зрители, ясно видим его черты, ощущаем его трехмерность и потому говорим о нем, как о реальной самостоятельной фигуре, имеющей свое собственное объяснение, а потому и силу воздействия. Сравните картину «Чапаев» с другими, построенными на замечательных биографиях фильмами и сразу почувствуете то, о чем я говорю.

Конечно, нельзя канонизировать ни положительного, ни отрицательного, ни вообще любой иной тип героя. Это бесспорно. Практика искусства давно доказала бессмысленность любых схем. Правда и то,

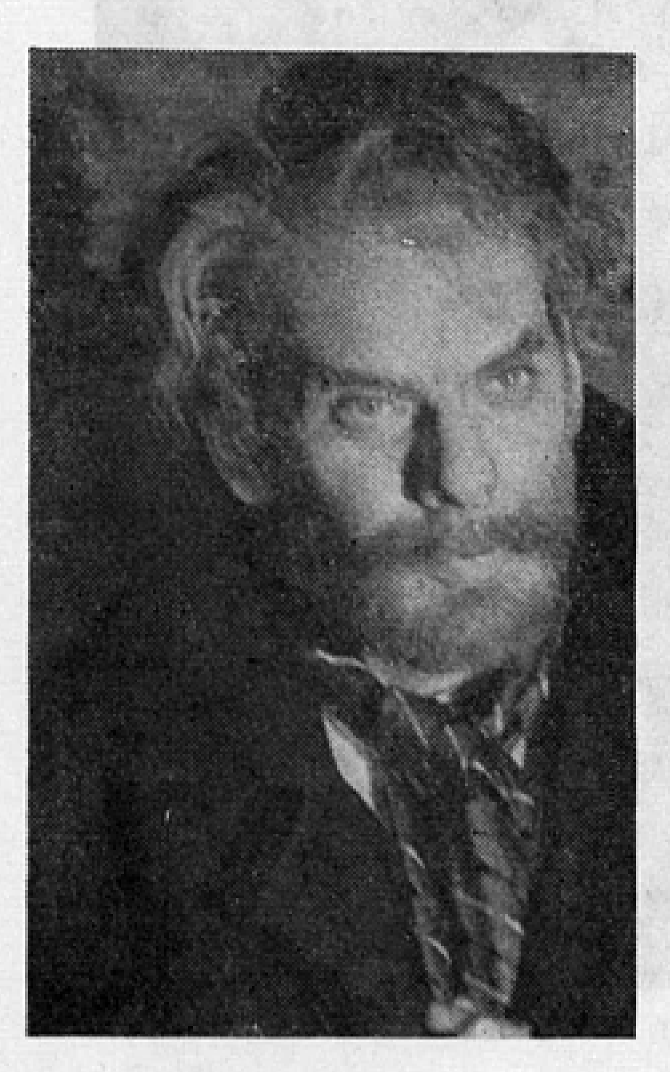
«Девять дней одного года». А. Баталов — Гусев





А. Баталов — Федор Протасов. Фотопроба к фильму «Живой труп»

А. Баталов — в фильмах: «В городе С.», «Седьмой спутник», «Три толстяка»







что положительный герой существует и будет существовать в искусстве, потому что всегда необходим людям. Но наши представления о нем жизнь постоянно корректирует.

Вот, скажем, перечисляя баталовские роли, мы остановились на докторе Устименко, на «Дорогом моем человеке». Но ведь ряд его работ продолжает и Борис Бороздин в калатозовских «Журавлях», и Гусев в ромовских «Девяти днях»...

«Положительный», «неположительный» — односложным ответом не обойтись. По этим картинам нельзя проследить приближение героя к эталону, но можно разглядеть развитие внутренней темы актера, диалектику жизни, которой следует художник в творчестве.

Актер по-прежнему дорожит цельностью в своем герое, его чистотой и мужеством, но в новых его работах появляются те одержимость, истовость, без которых эту цельность не отстоять. Эту одержимость мыслью, чувством баталовский герой приносит на экран вместе с сознанием высокой цели, которой живет человек. И эволюция художнической темы для актера заключена как раз в том, что с каждым новым фильмом он усложняет для персонажа жизненную задачу, требующую максимального выявления духовного начала.

Причем Баталов ищет не просто прямых подтверждений, а идет путем доказательства от обратного, когда в чеховском Гурове свидетельствует крах духовности, размытой привычками, условиями и безволием. Эта роль может показаться стоящей особняком в ряду образов современников, созданных Баталовым. Но это на первый, поверхностный взгляд.

Румынский режиссер Ливиу Чулей справедливо писал как-то, что подлинное искусство всегда рождает процесс проверки совести зрителя, который нуждается в восстановлении морального порядка. Поэтому, видимо, классическое искусство и литература остаются ценными не только своим конкретным содержанием, в котором каждый народ и каждая эпоха находят близкие им мысли, но и тем, что дают возможность человеку уверовать в оправданность его стремлений к добру и справедливости.

Соображения верные, но общего порядка. Интересно другое: что конкретно Баталов ищет в классике?

А. Баталов:

— Прежде всего то, что сегодня волнует меня как человека, то, что совпадает с моими ощущениями. То, что каким-то образом выражает мои собственные мысли.

Во-вторых,— как актер — я ищу и всегда нахожу в классике не просто близкие мне мысли и чувства, но и ту совершенную, отточенную форму, в которой эти мысли и чувства выражены.

В-третьих,— как ремесленник,— например, как всякий краснодеревщик, я получаю возможность работать с материалом благородным, драгоценной породы, который хотя и требует особой осторожности и сноровки, но зато в случае удачи дает неповторимую глубину и живость рисунка.

В-четвертых — скорее всего, как режиссер — я ищу тот аспект, ту точку зрения, которая могла бы открыть зрителю какое-то новое качество или просто ранее не замеченную сторону произведения, наиболее ярко подтверждающую мое ощущение, мои догадки. (Впоследствии именно это дает возможность искусству и литературоведам выступать в защиту автора или произведения.)

И, наконец, в-пятых,— как обыкновенный эгоист — я ищу случая еще раз получить наслаждение от встречи и общения с великим художником, в кругу которого я и сам кажусь себе чуточку умнее, тоньше и значительнее, чем оно есть на самом деле.

И. КАЦЕВ

Когда приходит молодежь

Ф. Нодель, *учитель 22-й спецшколы г.* **Москвы**

...Идет фильм. Сотни глаз в полной тишине сосредоточенно смотрят на экран. И вдруг — грохот резко отброшенных сидений, и несколько юнцов демонстративно выходят из зала. Через десять минут — еще двое, через пятнадцать — пятеро... Кто они? Почему уходят? Плохой фильм?

Но ведь в зале сидят десятки их сверстников, захваченные происходящим на экране. Чьему же восприятию верить: этих или тех?

Я педагог, преподаватель литературы. За пятнадцать лет работы мне приходилось встречаться с самыми разными школьниками. Были ребята из сельской школы и из школы рабочей молодежи, были классы с гуманитарным и физико-математическим уклоном, приходилось одновременно работать в спецшколе в одном из самых театральных районов Москвы и в школе, от которой до любого театра больше часа езды. И всюду меня удивляла крайняя разноречивость зрительского восприятия кино. При упоминании об одной и той же картине у некоторых ребят восторженно светлеют лица, а другие презрительно цедят сквозь зубы: «Ерунда!» И картина при этом может быть и выдающейся, и из рук вон плохой.

Передо мной — стопки анкет, заполненных в начале года по моей просьбе восьмиклассниками. Тем из них, кто своим любимым видом искусства считает кино, нравятся слишком уж различные фильмы: «Иду на грозу» и «Овод», «Крестоносцы» и «Живые и мертвые», «Три мушкетера» и «Отец солдата», «Неуловимые мстители» и «Взорванный ад», «Гамлет» и «Фантомас».

Ох уж этот «Фантомас»! Сколько неприятностей он доставил педагогам и родителям. Кажется, со времен «Тарзана» мы не имели ничего подобного. И наши прямолинейные попытки с ходу и безоговорочно зачеркнуть этот фильм как явление антиэстетическое никакого успеха не имели. Никогда не забуду, как два пятиклассника (!) доказывали (и доказали) мне на уроке, что в фильме блестящие актерские работы (особенно — исполнителя роли комиссара Жюва). А потом моя лучшая ученица-восьмиклассница написала в анкете: «В фильме «Фантомас» блестяще сняты автомобильные гонки по горной дороге; хотя прием мотогонок старый и избитый, здесь это смотрится по-другому. Машину бросает из стороны в сторону, и зрители тоже кидаются из стороны в сторону, хватаясь за кресло, чтобы не упасть. Искусство съемки неоспоримо!» А вслед за ней «Фантомас» в числе понравившихся фильмов назвали несколько других начитанных и эстетически развитых ребят. В ходе беседы об этом фильме выяснилось, что совсем не культом сверхчеловека привлекает их нашумевшая картина (эту линию даже неопытные зрители не принимают всерьез). В них говорит здоровая, присущая их возрасту жажда приключений, и запрещением или огульным охаиванием тут ничего не добьешься. Надо, чтобы было больше советских кинофильмов этого жанра и чтобы они ни в чем не уступали зарубежным «боевикам».

Многим школьникам понравились такие картины, как «Взорванный ад», «Сильные духом», «Неуловимые мстители». В анкете умной, самостоятельно мыслящей и даже несколько скептически настроенной восьмиклассницы Тани К. я прочел такие восторженные строки о работе Э. Кеосаяна: «Недавно я смотрела новый художественный фильм «Неуловимые мстители». Главные роли в нем исполняют ребята, и играют они очень хорошо. Фильм этот широкоэкранный, цветной, он прекрасно поставлен. Я смотрела его три раза, но готова посмотреть еще столько же. Хотя это и детская кинокартина, но она очень увлекательна, и я смотрела ее с удовольствием.

Когда смотришь этот фильм, забываешь обо всем. Хочется так же скакать на коне, ходить в опасные разведки, освобождать деревни, занятые белыми. Я поражаюсь смекалке и находчивости этих ребят. Порой мне кажется, что в жизни не может быть таких приключений. Может, это и так, но не хочется этому верить, хочется думать, что все было на самом деле».

Героика гражданской войны, даже облегченно поданная, как в фильме Кеосаяна, привлекает и увлекает школьников. Ей, оказывается, «все возрасты покорны». Всем хочется «скакать на коне, ходить в опасные разведки, освобождать деревни, занятые белыми». А разве не романтично мысленно оказаться на месте комсомольцев-подпольщиков в оккупированном врагами городе? Вот что написала шестнадцатилетняя девушка о фильме по пьесе любимого поэта М. Светлова «Двадцать лет спустя»: «Есть фильмы, в которых герои необыкновенно смелы, совершают подвиги, борются, но они чужие нам, эти герои, их подвиги не доходят до нас, не волнуют, пожалуй, им даже не хочется подражать. А здесь нет никаких недосягаемых, сверхотважных людей, это ребята, мальчишки, близкие нам, готовые все отдать за революцию, способные пожертвовать своей жизнью ради спасения товарища, но которые при этом не говорят громких фраз... Самое большое впечатление произвела на меня сцена, когда комсомольцы, боясь бездеятельности в занятом белогвардейцами городе, просятся на фронт. И тут звучат стихи, которые проникают в самую душу, стихи Михаила Светлова. В этом месте я плакала. Я поняла, какие необыкновенные, чистые, самоотверженные были эти люди, именно в этом месте я поняла, что такое настоящий подвиг. И я захотела быть такой же, как они, захотела стать лучше, выше и впервые подумала: «Что я могу сделать для Родины?» Наверное, это звучит смешно и кажется высокой штампованной фразой, но, честное слово, я пишу это очень искренне».

Прекрасно, когда искусство кино так облагораживающе действует на зрителя, воспитывая в нем гражданина и патриота своей страны. Но как еще не хватает школьникам на нашем экране Героя, Человека с большой буквы, изображенного во весь рост, во всей глубине душевной и физической борьбы с трудностями и препятствиями, которые подчас выше человеческих сил и возможностей. Сознавая, что кинематография последнего десятилетия такого героя еще не создала, я повел чуть ли не всю школу на старый фильм А. Алова и В. Наумова «Павел Корчагин». Картина произвела на школьников огромное впечатление. Они с восторгом говорили о мужестве, храбрости и воле Павла, о том, как он работал вместе с комсомольцами на узкоколейке, как воевал в Первой Конной, как совсем слепой, израненный продолжал бороться. Многие вспоминали наиболее потрясшие их эпизоды: когда Павел узнает о том, что ему грозит трагедия неподвижности, или когда он бродит по Боярке, убеждаясь в том, что выход из строя даже сейчас — накануне полной неподвижности и слепоты — будет малодушием и предательством. Герой-борец и герой-мыслитель — это органическое сочетание качеств не могло не привлекать в Корчагине.

Самое интересное, что фильм двенадцатилетней давности воспринимался школьниками, как сделанный сегодня, остросовременный. И если ни до, ни после им не довелось увидеть фильма, подобного этому, то теперь уже они искали и находили в других картинах образы, хоть чем-то напоминающие им Корчагина, хотя бы частично отвечающие их романтическому представлению об идеале. Их восхищенное внимание

в картинах последних лет привлекали с этой точки зрения то Бронюс из фильма «Никто не хотел умирать», то молодые герои фильма «Двое».

«Наиболее яркой фигурой в фильме является, конечно, старший Медведь... Актер сыграл его великолепно. Перед нами сильный, волевой человек, закалившийся в боях, ничто его не сломит, не заставит склонить голову. Он столько раз видел смерть, что, мне кажется, уже может ее не бояться. Это очень сильный характер, и, может быть, поэтому почти все люди, с которыми он встречается, невольно подчиняются его властному тону и уверенному взгляду» (Ира Б.).

В героине фильма «Двое» Наташе школьников тоже привлекают воля и мужество. «...Она сумела преодолеть этот трудный мир, который замкнулся кругом ее друзей по страданию, маленьким театром глухонемых, где она работает осветителем, посылает холодные блики на эти лица без слов, на пальцы, умеющие говорить, жить, страдать» (Юля Б.).

«Пожалуй, самая сильная сцена — это сцена в цирковом училище. Сначала становится жутко, когда видишь, как энергичная, стройная девушка, не слыша музыки, делает гимнастические упражнения. Музыка закончена, а этюд — нет. Снова. Опять звучит последний аккорд, а гимнастка продолжает упражнение. Снова... снова... снова... И вот она остановилась у фортепьяно, она слушает, как проигрывают целиком всю мелодию, она не слыша слушает, она читает по пальцам. И опять мы видим большие темные глаза, глаза, выражающие страдание, но в то же время какую-то неумолимую твердость и решимость...» (Люба А.)

Нетрудно заметить, что ученики потому и восхищаются высоким нравственным обликом героев фильма, что «положительность» их показывается его создателями не в лоб, не шаблонно-нравоучительно, а тонко и оригинально. Попытки кинематографистов прямолинейно поучать их школьники решительно отвергают. «...Всем уже давно надоели фильмы, героям которых все ясно с самого начала. Режиссеры подобных фильмов настойчиво вдалбливают зрителю, что такое хорошо и что такое плохо. Но зачем же тогда ходить в кино? Ведь и без просмотра подобного фильма все знают, что, например, отлынивать от работы и пьянствовать — плохо, а перевыполнять план — хорошо. По-моему, не тот фильм ценен, в котором одни герои, вознесенные режиссером до небес, поучают зрителей: «Делай, как я», а другие, так называемые «отрицательные персонажи», всем своим поведением дают понять нам, что они плохие и что зрители ни в коем случае не должны быть похожи на них. Ценен фильм, который учит лишь одному: «Подумай! Осмотрись внимательнее вокруг. Все ли в жизни так просто?» Так пишет Ира Ц., объясняя успех картины «Берегись автомобиля!» и споря с фильмом «Перекличка», в котором (по словам Тани С.) «не вышло настоящей переклички. Вернее, формально она была. Если почти за каждым военным кадром шел кадр из современной жизни, то каждому должно быть ясно, что хочет подчеркнуть режиссер. Не получилось, если можно так сказать, связи духовной. Ведь чувствуется она в фильме «Мне двадцать лет». Невидимая, может, трудно уловимая, но связь существует».

Марина Ш. выражает эту же мысль более заостренно и резко: «Начало фильма не предвещало ничего хорошего: слишком долго показывалась аппаратура космонавта — человека показывали гораздо меньше. И этот космонавт был не живым человеком, а машиной. Он как бы сам слился со всеми его окружающими машинами...»

Примечательно, что и к зарубежным фильмам школьники подходят с позиции молодого человека Советской страны. Они берут из этих фильмов чаще всего то, что волнует их сегодня, ищут и в них ответа на острые и животрепещущие политические и философские вопросы современности.

Так, в картине «Магазин на площади» Таню Д. больше всего волнует нравственная проблема:

«Авторы фильма с позиции наших дней смотрят на происшедшее. И как будто задают себе и зрителям вопрос, как могло случиться, что фашизм повсюду находил тех, на кого он опирался. Сюжет фильма дал возможность раскрыть сложные и яркие характеры, поставить нравственную проблему ответственности каждого человека за все, что делается в мире...»

Отмечая «первый компромисс, первую уступку честолюбию и денежному соблазну» героя фильма Антона Бртко в истории с подарком шурина, Таня пишет: «Казалось, это не столь уж страшно. Что удивительного в желании выбраться из бедности, жить лучше? Если не он, так другой получит права владельца магазина. Уж лучше пусть будет он, с репутацией хорошего, порядочного человека. Но как раз в этой житейской обычности, кажущейся естественной закономерности его поступка и видят авторы фильма зародыш того, что потом дало чудовищные ростки». И вот каков ее вывод: «Фильм побуждает к размышлению. Как могло такое случиться? Где та грань в поведении честного человека Антона Бртко, за которой он пусть в малом, но протягивает руку фашистам, и это приводит его к гибели... Фашизм опирался на людскую слабость, на тех, которые дрожали перед фашистскими властями, шли на сотрудничество с ними».

Та же позиция гражданской ответственности каждого за все и всех убежденно и страстно выражена и в сочинении Эдика П. о фильме «Они шли за солдатами», который вызвал немало споров: «Истерзанная, израненная Греция. Кругом — разруха, голод, эпидемии. Греческие девушки, чтобы не умереть с голоду, вынуждены идти в публичные дома для солдат-оккупантов... От начала и до конца фильм проникнут страшной ненавистью к фашизму, ко всему тому, что приходит, чтобы уничтожить все прекрасное, все благородное...

Главный герой фильма — молодой итальянский лейтенант — не самодовольный солдафон, а обыкновенный человек, только одетый в форму солдата-насильника, но стыдящийся этой формы и готовый вот-вот сорвать ее и разорвать на мелкие клочки. Ему стыдно перед этими девушками. Стыдно за себя, за свою любимую Италию, пославшую своих солдат душить Грецию. И эти девушки являются как бы судьями лейтенанта. Порой создается впечатление, что не он везет их куда-то, а они ведут его по Греции, на земле которой ежеминутно совершаются одно за другим преступления, и словно бы говорят: «Смотри, пускай ты лучше, добрее других, но в этом есть и твоя вина».

До сих пор мы говорили в общем-то о том, насколько доступны школьнику и как им воспринимаются идея, содержание того или иного фильма. Но ведь это содержание всегда выражено особыми кинематографическими средствами, и, не разбираясь в языке кино, ребята могут подчас неверно понять или даже вовсе не понять то, во имя чего работали создатели фильма. И с этой точки зрения школьники распадаются на две категории: эстетически воспитанных и невоспитанных. Сравним два отзыва о фильме «Павел Корчагин», данных учениками одного и того же шестого класса:

«Фильм «Павел Корчагин» мне понравился. Мне понравился эпизод, как Павел

дал в глаз гимназисту. Мне понравился Иван Жаркий. В фильме снимали коротко, а в романе полностью. Мне все понравилось» (Витя Ф.).

«Фильм рассказывает об уже парализованном Павле, который вспоминает о своих счастливых молодых годах, а в книжке рассказывается о Павле — человеке, полном энергии, и о том, как медленно делали свое дело старые раны» (Коля Д.).

Между двумя этими отзывами — дистанция огромного размера. Но если приглядеться, станет ясно, что это разница не столько природных способностей, сколько развития, общей культуры и эстетического опыта. Значит, сближение уровней восприятия кино обоих школьников вполне в возможностях учителя и школы.

Если школьник хочет понять картину, которую по праву считают трудной, ему иногда достаточно прочесть книгу, легшую в основу фильма. Пример тому в моей практике — «Иваново детство» А. Тарковского. Картина была коллективно просмотрена семиклассниками.

«В фильме мы видим жизнь Ивана, его детство, его тревоги... В нем показаны «сны» Ивана, которые режиссер сумел очень точно вписать в его жизнь. В «снах» и раскрывается Иван изнутри... Конец фильма очень сложный. Мальчик играет с девочкой (мне кажется, его сестрой) в прятки. Сначала девочка опережает его, но потом он бежит впереди, к обгорелому дереву. Я думаю, что он как бы оставляет девочку в мирной жизни, а сам бежит к «войне», к обугленному дереву» (Светлана П.).

«Режиссер, абсолютно не изменяя сюжета, уходит при помощи «снов» Ивана в счастливое предвоенное время. «Сны» Ивана и финал фильма вместе с этим счастьем имеют элемент войны: мальчишка ищет звезду в колодце, но вдруг, подобно бомбе, на него летит бадья; ребята бегут по песчаному, залитому солнцем берегу, пробегая рядом со зловещим, черным деревом. Противопоставление мира войне, счастья горю подчеркивает главную мысль фильма: Иван мог бы жить, мог бы только играть в войну, а не участвовать в ней» (Алеша Р.).

«Между «треугольником» Холин — Маша — Гальцев и «снами» Ивана есть связь. В них все такое мирное: и березовая роща, и игра в войну, и яблоки» (Саша Н.).

«Хорошо показан эпизод, когда Иван остается один. Здесь мы видим не только мальчика, который остался один и увлечен игрой в войну. В этом эпизоде показывается, как глубоко вошла в Ивана ненависть, так что он даже в играх мстил, мстил, мстил» (Сергей Т.).

«Немного опоздав (речь идет опять о фильме «Двое»), она входит в зал, где он уже играет какую-то легкую, блестящую вещь. Сначала она как бы в пустой комнате: тихо. Но постепенно возникает тихий звук колыбельной. Вдруг врывается дикий вой сирены: бомбежка — и исчезает; остается только шум ветра, шуршащего по листьям. И так, сменяя друг друга, звуки создают какой-то рисунок. У нее текут слезы радости: она слышит его (!) музыку.

После концерта они идут рядом по заснеженному парку, залитому солнечным светом, и у обоих звучит одна и та же мелодия! Это какое-то торжество звука, света, радости!!»

В процитированной выше работе Оли У. вся сцена в консерватории нам кажется своеобразным внутренним монологом героини, переданным с помощью звуков. Внимание Оли поэтому целиком сосредоточивается на переживаниях самой героини.

Но это все — отдельные примеры, может быть, удачные, но частные наблюдения. А вот работа, в которой ученица обнару-

живает умение анализировать довольно сложный фильм в единстве содержания и формы:

«Герои этого фильма (речь в сочинении Наташи Т. идет об известной картине «Загадочный пассажир» («Поезд») — обыкновенные люди. У каждого из них свои радости, заботы, огорчения. Каждый живет своей особой внутренней жизнью. Они случайно встретились, разойдутся без особого сожаления, и авторы фильма, пользуясь случайностью, собравшей этих людей вместе, рассказывают нам о них...

Весь фильм создает впечатление чего-то недосказанного, что зритель должен додумать сам. Это впечатление создает музыка— песня без слов, напеваемая женским голосом, грустная и задумчивая. Она появляется именно в тот момент, когда в душе героев возникает волнение, когда они что-то переживают. Эта музыка — голос души, то, что никогда не выскажешь словами. Это впечатление создается в начале фильма, по-моему, блистательном: вид сверху на вокзальную площадь, люди, снующие по ней, и тихая песня. Объектив показывает то одного, то другого человека, как будто выбирая героя из общей массы людей, независимо от того, кто это будет, но, так и не найдя его, показывает снова массу людей. Это символ фильма — фильма о всех. Это же впечатление возникает в конце фильма: когда герои расходятся, звучит одинокий, почти шепчущий голос женщины, и медленно движется пустой поезд. Авторы рассказывают о своих героях очень скупо и очень существенно. Это фильм обо всем: и о любви, и о человечности, и просто о жизни.

Удивительно сильное, почти страшное впечатление производит сцена на кладбище. Преследуемый озверевшими людьми, инстинктивно бежавшими за ним, потерявшими всякое человеческое подобие, убийца прибегает на кладбище. Среди крестов люди бьют его, и он от страха и нервного потрясения теряет сознание.

Мы видим крест — символ милосердия — и измученного, доведенного до истерики человека. То, что они потеряли всякое человеческое подобие, постепенно понимает каждый из них: и сильный парень в спортивном свитере (его играет З. Цибульский), и стройная девушка с золотистыми волосами, и высокий священник в непривычном для него растрепанном виде. Люди видят то, чем они были только что, и стыд не дает им взглянуть друг другу в глаза — они отводят взгляды. А золотоволосая девушка стоит за крестом и плачет, смотря на то, чем стали эти люди и что люди сделали с подобным себе человеком. Вот это плачущее лицо на фоне креста до сих пор стоит у меня перед глазами.

Мастерство актеров в этом фильме непревзойденное. Все, что они говорят, все, что делают, естественно. Нет ни натянутости, ни пафоса, ни сентиментальности. Актеры умеют говорить глазами больше, чем словами. И один усталый взгляд врача, под чьими руками совсем недавно умерла девушка, одна грустная улыбка женщины, так и не нашедшей счастья в любви, одни исказившиеся в тоске губы безответно любящего парня скажут больше, чем все описания их чувств.

Я люблю фильмы без точного вывода, без назидания, по-моему, каждый зритель должен додумывать фильм сам...»

Но беда в том, что не каждый может «додумать фильм сам». Наташа не заметила (или не захотела заметить), что значительная часть зрителей, особенно молодежи, воспринимала фильм иначе. Начинается музыка — песня без слов, а в зале разговаривают в ожидании, пока дело дойдет до главного: главное же для них — детективная линия, самая слабая в фильме.

Обнаружили убийцу, и дело ясное — можно начинать понемножку расходиться. А та сцена, которая потрясает Наташу и героиню фильма,— избиение человека — вызывает у части зала хохот, иронические реплики многих сверстников Наташи.

А в зале сидят люди, которым явно мешает поведение подобных юнцов. Они негодуют. Кое-кто уже шепчет традиционное: «До чего невоспитанная молодежь пошла!» И большинству невдомек, что здесь, в зале кинотеатра, единым махом эстетически и этически не воспитанных ребят не воспитаешь. Для этого у каждого взрослого человека, любящего и понимающего сложное искусство кино, есть самые разнообразные возможности, которые он далеко не всегда использует.

Один хотел было поговорить с сыном о фильме, который тот только что видел вместе с товарищами, но, устав после работы, так и не начал разговор. Другой отказался участвовать в коллективном просмотре нашумевшей картины, организованном комсомольцами его предприятия. Третьему показалось несолидным вступить в горячий спор о фильме «Твой современник», завязавшийся в группе молодежи во время обеденного перерыва. А четвертый... четвертый — педагог, преподаватель литературы. Он только что объяснил своим ученикам, в чем психологическое мастерство Льва Толстого, а теперь, в большую перемену, в учительской, высказывает свои претензии к фильмам «Война и мир» и «Анна Каренина». А в это время в классе идут бурные дебаты о Фантомасе...

Да, конечно, необходимы и специальные занятия по искусству, просмотры, встречи, беседы, лекции, конференции и семинары в школах, институтах, на предприятиях. Но неужели же мы с вами будем сидеть сложа руки и ждать, пока кто-то все это организует и введет?!

Учась у Довженко...

С. Марценюк, доцент,
И. Онищенко, старший преподаватель
Черниговского пединститута

Земляки А. П. Довженко, черниговчане, чтят память Александра Петровича. Его имя присвоено Сосницкой средней школе, местному колхозу, кинотеатру в городе Чернигове, Черниговской детской библиотеке, пароходу, который курсирует по Днепру и Десне. На протяжении многих лет учителя Украины, в первую очередь учителя Черниговщины, ведут интересную историко-краеведческую работу на материалах жизни и творчества А. П. Довженко, используют его произведения на уроках истории и обществоведения и во внеклассных занятиях.

В Сосницкой средней школе, в которой учился будущий мастер киноискусства, создан под руководством ее директора И. Л. Сороки довженковский музей, где учителями и учащимися собрано более 250 экспонатов: фото Сашко (так все в детстве называли Александра Довженко), кадры из его фильмов, книги с автографами украинских и русских писателей, статьи о его творчестве и другое. Школьники нарисовали виды Десны, родной Сосницы, портреты мальчика Сашко, иллюстрации к произведениям А. П. Довженко, изготовили альбомы «А. П. Довженко», «На съемках «Зачарованной Десны» и другие. В школе проводятся конференции, исторические и литературные вечера, посвященные Александру Петровичу, чтение и обсуждение его произведений, диспуты, экскурсии в дом-музей А. П. Довженко, просмотры его фильмов.

Школьный коллектив поддерживает самые тесные связи с работниками сосницких музеев, Союзом писателей Украины, с Киевской киностудией имени А. П. Довженко и «Мосфильмом», с женой режиссера Ю. И. Солнцевой.

Заслуживает внимания опыт изучения жизни и творчества А. П. Довженко в про-

цессе туристско-краеведческой работы в Менской средней школе имени В. И. Ленина под руководством учителя В. Ф. Покотило. Во время летних каникул члены школьного общества «Юный краевед» путешествуют по довженковским местам, собирают материалы о детских и школьных годах Сашко, записывают его любимые песни и думы. От его родственников Е. С. Хакало, П. М. Нирковского, Н. Е. Коломеец и других и односельчан юные фольклористы узнали, что Сашко в детстве очень интересовался украинскими народными песнями, хорошо пел, посещал школьный хор. Любил он петь песни на слова Т. Г. Шевченко: «Реве та стогне Дніпр широкий», «Думы мои, думы мои», «Заповіт» («Завещание») из поэмы «Гайдамаки» и другие.

«Еще со школьных лет Сашко имел склонность к драматическому искусству,— вспоминает П. М. Нирковский,— в свободное от учебы время мы строили свой театр. Клали палки на вишни, вешали на них два одеяла, которые служили нам занавесом, а потом выступали все по очереди: я, Сашко, Паша и Анна — его сестры. Мы декламировали стихотворения, пели песни, танцевали «козачка». Сашко записывал услышанные от односельчан и жителей окрестных сел народные исторические песни, казацкие думы. С увлечением слушал их в исполнении слепых певцов-кобзарей на Сосницкой ярмарке».

Из собранных в походе материалов учащиеся подготовили и провели вечер на тему: «А. П. Довженко и родное Полесье». Он закончился песней «По довженковским местам», которую сочинили ребята, а музыку написал местный композитор А. Кислюк.

Разнообразны формы и методы ознакомления с жизнью, творчеством и общественно-политической деятельностью А. П. Довженко историко-искусствоведческого кружка учащихся 7—10-х классов Александровской средней школы Корюковского района под руководством учителя истории — одного из авторов этой статьи.

Кружковцы изучали жизнь и творчество А. П. Довженко на протяжении многих лет. Готовили доклады, участвовали в беседах, организовывали тематические вечера, изготовляли альбомы, проводили культпоходы на кинофильмы и обсуждали их, проводили диспуты по литературным произведениям А. П. Довженко, читали и обсуждали воспоминания о нем.

Вот как, например, прошла конференция по фильму А. П. Довженко «Земля». Все кружковцы прочитали сценарий, искусствоведческую и мемуарную литературу об этом фильме, подготовили фотомонтаж «Фильм Александра Довженко «Земля» и колхозная Александровка». Кружковцы собрали архивные материалы о проведении коллективизации на Черниговщине, побывали в краеведческих и исторических музеях Сосницы, Чернигова, Киева, записали воспоминания старых колхозников. На конференцию пригласили ветеранов колхозного труда, специалистов сельского хозяйства, молодых колхозников — выпускников Александровской средней школы.

В своих докладах учащиеся рассказали о времени создания кинофильма «Земля», одного из первых фильмов о коллективизации, о героях фильма.

С воспоминаниями выступили также первые организаторы колхоза в Александровке М. А. Покровский, Г. Т. Мотлюх и колхозники-комсомольцы В. Г. Василенко, А. П. Невшупа, коммунистки В. Савенко, В. Бычик, выпускницы местной школы рассказали учащимся о романтике колхозного труда, призвали их по окончании школы идти на работу в родной колхоз.

Так, изучение довженковской «Земли» стало началом полезной и увлекательной работы по изучению истории родного села и колхоза, родного Полесского края, стало школой высокой гражданственности.

Одна из форм изучения творчества А. П. Довженко в историко-искусствоведческом кружке — краеведческие экскурсии. Хочется рассказать об экскурсии в Сосницу, в дом-музей А. П. Довженко. Школьники вначале побывали возле реки Убидь, притока Десны, где росяными тропинками с сельскими мальчишками ходил Сашко. Осмотр музея начали с усадьбы Александра Петровича, где среди цветов и яблонь возвышается бюст А. П. Довженко.

За усадьбой раскинулись огороды, право же, такие, как он описал их в «Зачарованной Десне»: «До чего же весело было когда-то в нашем огороде! Выйдешь из сеней, посмотришь вокруг — зелень буйная! А сад как зацветет весной!»

Заведующая музеем В. А. Макаренко рассказала учащимся, как из этой простой сельской хаты под соломенной крышей Александр Довженко вышел в чудесный мир киноискусства и литературы. Экскурсовод в своем рассказе использовала стихи поэтов-земляков Т. Ткаченко, Л. Забашты, А. Довгого, И. Савича, К. Журбы и других, посвященные «певцу природы и человека» Александру Петровичу.

В доме-музее с любовью сохраняются портреты родителей, разные хозяйственные предметы, которыми пользовались в семье Довженко. На столе хлеб-соль — символ гостеприимства.

В мемориальном музее внимание учащихся привлекало много интересных экспонатов: кадры из кинофильмов, картины, фото, книги — подарки писателей, личные вещи великого сына украинского народа.

Много музейных материалов рассказывает об Александре Довженко-студенте, которого однокурсники называли «Сашко-философ». Как дорогая реликвия, в музее сохраняется копия письма А. П. Довженко к бывшей студентке, коллеге по учительскому институту, учительнице М. А. Коваль.

С благодарностью и теплотой вспоминая студенческие годы, Александр Петрович пишет: «На вступительном экзамене в 1914 году у нас было сочинение на тему: «Выходя из мягких юношеских лет в суровое ожесточающее мужество, забирайте с собой все человеческие движения, не оставляйте на дороге — не подымете потом»... Я его, очевидно, написал и не совсем блистательно, но во всяком случае старательно... Я его и сейчас дописываю по мере сил...»

Экскурсовод рассказал учащимся, что экспозиция музея с каждым годом пополняется уникальными экспонатами. Юлия Ипполитовна Солнцева передала в музей некоторые личные вещи Александра Петровича.

За прошлый год в этом мемориальном музее появились новые стенды «Мастера искусства о А. П. Довженко», «Наши гости», они знакомят посетителей со знаменательными событиями, которые произошли на родной земле Александра Довженко со времени торжественного открытия музея, то есть с 23 января 1960 года.

Растет музей, растут и его фонды, библиотека. Только за 1966 год его посетили 19 тысяч человек, а за 6 лет в музее побывало свыше 130 тысяч человек. Здесь были и зарубежные гости из США, Канады и других стран, африканские студенты, которые обучаются в вузах Киева, и другие. Особенно много экскурсий учащихся.

С увлечением прочитали школьники книгу отзывов музея.

Поэт-академик М. Рыльский писал: «Всегда буду беречь в памяти беседы свои с этим исключительным человеком, буду беречь мудрые слова Довженко — слова, полные любви и красы...»

Туристы Черниговской детской экскурсионно-туристической станции писали: «Такой небольшой домик, а вырос в нем такой великан. Низкий поклон тебе, наш славный земляк, что дал миру бессмертные творения...»

Опыт изучения творчества А. П. Довженко в историко-искусствоведческом кружке показывает, что учащиеся приобретают полезные им знания по истории СССР и УССР, по литературе, кино, театру, изобразительному искусству и т. д. Ознакомление учащихся с творчеством и жизнью великого деятеля советской культуры имеет огромное учебно-познавательное, воспитательное и идейно-эстетическое значение.

Глубоко патриотические произведения А. П. Довженко, их герои могут служить хорошим примером для коммунистического воспитания советских школьников, нашей молодежи. Как здесь не вспомнить слова Александра Довженко: «Будем счастливы и благодарны родной земле, что накормила и напоила нас не только хлебом и медом, а и чистыми мыслями... любовью к людям, сочувствием к человеческому горю, гневом к врагу».



Один из операторов „Чапаева"

Александр Сергеевич Ксенофонтов был вторым оператором «Чапаева». Он был приглашен в картину на второй год его работы на «Ленфильме», вскоре после окончания операторского факультета ВГИКа. Но хотя эта встреча с братьями Васильевыми произошла в самом начале его творческого пути и более не повторилась, говоря об ушедшем от нас операторе Ксенофонтове, нельзя не вспомнить о лучших традициях «Ленфильма», о высокой гражданственности, о суровой требовательности и безграничной преданности искусству кино.

Таким был Ксенофонтов, прошедший школу «Чапаева» и на Ленинградской студии кинохроники, которой были отданы многие годы его жизни, таким помнят его и на «Туркменфильме», куда Александр Сергеевич приехал в 1962 году директором и художественным руководителем.

«Начав работу в кино,— пишут товарищи Ксенофонтова,— он прошел творческий путь до большого мастера советской кинематографии.

Он всегда находился там, где было труднее. Многие его фильмы были отмечены на международных кинофестивалях. За фильм «Юность мира» А. С. Ксенофонтов был удостоен звания лауреата Международной премии мира».

Телевидение

Малые формы телекино

Л. Золотаревский

На протяжении уже почти десятка лет не прекращаются дискуссии, на которых решается вопрос: что же такое телефильм?.. Не слышно звона копий лишь на том участке телевизионного кинофронта, где решаются творческие судьбы «малого» телекино. Специальная и неспециальная пресса хранит по этому поводу молчание, а между тем сотни кинооператоров советского телевидения ежедневно отправляются на съемку очередного «сюжета».

Что же это такое — «сюжет»? Как его надо понимать? Попытаемся ответить.

Речь пойдет о «малых» формах телекино — о некоторых принципах создания материалов для информационных программ.

Редактор планирует завтрашний выпуск информационной программы. На первых этапах работы обозначается основное тематическое направление дня, собирается информация, решаются способы подачи материала (например, кинопленка или архивное фото), чередование форм и т. п. Кинематографист пока еще не включается в творческий процесс.

Но вот наступает следующий этап — сценарное решение материала, который предстоит снять. Не предполагает ли само понятие «сценарий» описания драматургического развития эпизода, фактуры, которую предстоит запечатлеть, точно очерченного круга лиц и предметов? Есть ли какой-то положительный опыт в этом отношении, на который можно опереться?

Есть! Десятилетия работы кинохроники не прошли даром. Телевидению следует глубоко изучить опыт кино и в этом вопросе. Кинооператор-хроникер сам разрабатывает решение материала, выполняя, таким образом, работу сценариста. Когда сюжет снят, в работу включаются режиссер-монтажер и редактор. Если материала

не хватает (с точки зрения режиссера или редактора), оператор отправляется на досъемку. Если материал оказывается все же недостаточно убедительным, проводится дополнительная кропотливая работа.

Таким образом, практически существуют два замысла и два решения одного и того же материала: первое — результат размышлений оператора, второе — творческое решение режиссера, основывающееся на снятом материале. При этом первое и второе далеко не всегда совпадают.

Что из этого опыта телевидению следует взять на вооружение? Прежде всего — авторское участие оператора в драматургическом решении сюжета. Что не может быть использовано телевидением? Все остальное: сроки подготовки информационного киносюжета в телевидении исключают, как правило, и возможность досъемки, и участие режиссера и редактора в монтаже, и кропотливую работу над фонограммой. Следовательно, остается одно решение сюжета — то, которое было принято до начала съемки.

Можно ли при этом говорить о с ц е н а р н о м решении информационного сюжета, занимающего меньше минуты экранного времени? Обратимся к конкретному примеру.

На заводе имени Лихачева завтра митинг. Событие продлится полтора часа, а кинорепортаж о нем займет на экране одну минуту. Как это следует снять? Ответ на вопрос со всей неизбежностью и окажется сценарным решением сюжета.

Как скажет диктор о том, что на таком-то заводе состоялся митинг: на фоне титра «Мы с вами, вьетнамские братья!»? Или на фоне фотографии завода? Или на планах рабочих, идущих во Дворец культуры? Или на крупных планах рабочих, слушающих оратора? Надо ли, соответственно, снимать первого оратора синхронно? Если надо, то какую часть выступления? Быть может, достаточно записать его выступление просто на репортажный магнитофон и положить слова на средние и общие (или крупные?) планы слушающих? Но ведь можно вообще не фиксировать внимание зрителя на словах, произносимых оратором, дать фоном шумовую фонограмму, а закадровый репортерский текст сможет более эффективно выполнить поставленную перед сюжетом задачу. Кстати, а какую задачу ему предстоит выполнить?..

Такие вопросы можно было бы задавать долго. А ответ ясен: сценарное решение микрокинорепортажа необходимо! Если кинооператор механически «пойдет» за событием, может просто ничего не получиться.

Кто должен быть автором сценарного решения? В телевидении сегодня чаще всего этим не занимается никто. Иногда поиск наилучшего варианта ведется, но чисто стихийно, кинооператором или редактором (автором). В остальных же случаях на экран попадает самый примитивный вариант.

Наиболее целесообразным и перспективным представляется путь, на котором сценарное решение информационного сюжета возьмет на себя кинооператор. Сегодня функции корреспондента (журналиста пишущего) и кинооператора (журналиста снимающего), как правило, разделены. А специфика работы над киноинформационными материалами для телевидения настоятельно требует сочетания этих функций в одном человеке. Если же говорить о том, что правильнее — учить кинооператоров основам сценарного, журналистского дела или корреспондентов — основам операторского мастерства,— любой однозначный ответ был бы неправилен. Надо решать эту проблему всегда индивидуально, помня, однако, одно: человека пишущего, умею-

щего сценарно мыслить, всегда можно научить снимать; далеко не всегда можно научить писать и находить сценарное решение человека, умеющего снимать.

Ну а практически? Где взять таких «синтетических» специалистов? Думается, киножурналисты нового типа должны воспитываться на операторском факультете ВГИКа с введением в учебный план новых дисциплин.

Репортаж

В течение ряда лет специфику телекино настойчиво искали исключительно в физико-технических свойствах «малого» экрана. И по сей день раздаются голоса, повторяющие эти доводы. Мы не будем вступать в полемику. Тем, кто сегодня снимает, монтирует и «выдает в эфир» оперативную телекинопродукцию, ясно одно: специфику следует искать в другом. В чем же?..

Прежде всего, во взаимоотношении реального времени, в течение которого протекает событие, с временем его отражения на телевизионном экране. Перед зрителями, сидящими в кинозале, на экране проходит всегда условное время — чаще всего сильно сокращенное. «Новости дня» состоят из 10—12 сюжетов — каждое событие занимает в среднем около минуты экранного времени — даже тогда, когда сюжет идет в рубрике «репортаж».

Не читавший теоретических статей телезритель привык к тому, что, показывая эпизоды живой жизни, показывая события, телевидение оперирует реальным временем. Именно в этом — в одновременности события и восприятия — подлинная его специфика. Значит, специфические черты документального телекино следует искать в жанрах, п р е д п о л а г а ю щ и х   в о з м о ж н о с т ь   и   н е о б х о д и м о с т ь   п о к а з а   ж и з н и   в   р а м к а х   р е а л ь н о г о   в р е м е н и. Эти жанры — репортаж и интервью (главным образом, конечно, репортаж).

Репортаж наиболее полно и точно воплощает в себе специфические возможности и особенности телевидения. И, тем не менее, прямой телевизионный репортаж — явление крайне редкое в наших программах. Дело в громоздкости передвижных телевизионных станций, в невозможности заранее, задолго предвидеть многие интересные события, в несоответствии времени, в течение которого развивается событие, с временем, отведенным для его показа. Есть и еще много причин редкого появления на наших экранах прямых репортажей.

Поэтому для создания репортажей используется и долго еще будет использоваться не телевизионная, а кинокамера.

Но... раз кинокамера — значит монтаж! А если монтаж — нет реального времени! Нет реального времени — нет телевидения! Значит, мы просто вернулись к обычному кинорепортажу?

Нет. Не вернулись. И вот почему.

При просмотре любой документальной программы телезритель всегда психологически настроен на максимально точное и подробное отражение жизни. Кинорепортаж может пройти даже без естественных шумов, под музыку, *теле*кинорепортаж тоже может пройти в таком же виде, но тогда он не будет *теле*кинорепортажем!

Любой репортаж — это рассказ о ходе события. Телевизионный репортаж — это отражение события средствами телевидения в момент его свершения. Телекинорепортаж — отражение события кинosредствами, но с максимальным приближением к «телевизионной правде», то есть к жизни.

Это значит:

телекинорепортаж должен быть озвучен естественными шумами и, если это возможно, содержать синхронные куски;

экранное время должно стремиться к совпадению с реальным;

частая смена планов, дробный монтаж противоречат требованиям телекинорепортажа;

монтажные планы должны быть относительно длинными;

телекинорепортаж предполагает обязательное участие автора-репортера, голос которого звучит за кадром (редко репортер появляется в кадре), отличаясь от голоса диктора (голос диктора за кадром моментально превратит любой телекинорепортаж в кинорепортаж — уж очень сильна инерция восприятия!).

Интервью

На протяжении десятилетий документальный кинематограф почти не обращался к интервью.

Слово «интервью» употреблялось кинодокументалистами для обозначения синхронно снятого высказывания того или иного человека. Думается, что такое интервью утвердилось в кино потому, что не была вообще найдена форма активного участия в фильме автора-журналиста. В громадном большинстве случаев авторская работа кончалась написанием дикторского текста, который произносился затем хорошо поставленным дикторским голосом. Интервью же с активным участием автора в кадре на протяжении многих лет вообще не существовало. По-настоящему (если говорить о советском документальном кинематографе) интервью было использовано в фильме «Катюша» С. Смирнова и В. Лисаковича.

Мы не будем сейчас полемизировать с теми, кто считает, что интервью — это область исключительно телевидения, что оно противопоказано кинодокументалистике,— не об этом речь. Ясно одно: телевидение создало идеальные возможности для развития этого жанра.

Методика съемки киноинтервью была в свое время подробно и убедительно описана в статье кинооператора кандидата искусствоведения В. Контарева в журнале «Советское радио и телевидение». На нашу долю остались некоторые вопросы иного плана.

Многие считают, что телекиноинтервью должно включать в себя планы, иллюстрирующие слова интервьюируемого. Эта точка зрения не представляется бесспорной. Стремление иллюстрировать интервью — это, с моей точки зрения, искажение жанра.

Другое дело, когда сам интервьюируемый прибегает к изобразительному материалу, помогая с а м о м у с е б е наиболее ясно и доходчиво донести до собеседника какие-то сведения или мысли. В этом случае изобразительный материал — естественный компонент интервью.

Может возникнуть вопрос: не является ли киноинтервью в телевидении лишь временным явлением чисто технического характера? Не исчезнет ли оно совсем с развитием телевизионных средств — портативных ПТС и камер, видеомагнитофонов, обеспечивающих простой и быстрый монтаж? Наверно, исчезнет! Но дело ведь совсем не в том, на какую — целлулоидную или магнитную — пленку будет сниматься изображение. Дело в другом — в возможности и необходимости монтажа. Они будут существовать всегда. А следовательно, будут действовать законы и правила, родившиеся в недрах кино.

В интервью, так же как в репортаже, важна иллюзия сиюминутности. Отсюда вытекают требования, аналогичные тем, которые мы выдвигаем перед репортажем. Есть и особенность: она заключается, на наш взгляд, в том, что ощущение макси-

мальной достоверности можно усилить крупными и очень крупными планами собеседников. Тогда мы будем наблюдать р о ж д е н и е м ы с л и, а не только знакомиться с результатом, то есть с с о д е р ж а н и е м высказываний.

Пожалуй, ни один жанр тележурналистики не требует такого мастерства оператора, звукооператора и журналиста, как интервью. Оператор должен в буквальном смысле слова на ходу ловить выразительные детали, которые, возникнув на долю секунды, исчезают бесследно. Оператор должен уметь мгновенно находить и менять ракурсы, манипулировать оптикой, ни на минуту не упуская из вида качество фотографии, которое столь важно при съемке крупного плана.

Аналогичные требования предъявляются и к звукооператорам. Из них сложнейшее, пожалуй, смена планов звучания, которая должна быть ориентирована на смену кинопланов в процессе съемки.

Киноинтервью прочно завоевало за последние годы свое место в телевизионных информационных программах. Но, к сожалению, за последнее время телевизионные журналисты явно злоупотребляют этим жанром. Интервью стало «палочкой-выручалочкой», которой пользуются для того, чтобы «отработать» тему наилегчайшим способом. Действительно, на первый взгляд кажется, что сделать интервью проще, чем решать материал в каком-то другом жанре, но на деле х о р о ш е е интервью сделать гораздо труднее, чем даже репортаж. Тем более что лишь в немногих городах телестудии располагают узкопленочной аппаратурой для синхронной съемки. В тех телестудиях, где этого нет, киноинтервью и кинорепортаж полностью отсутствуют.

А выход из положения есть. Он не нов: обычная кинокамера плюс репортажный магнитофон. С их помощью можно и нужно решить проблему репортажа и интервью на всех студиях телевидения. Тем более что технически да и творчески это совсем не трудно.

Ведь вопрос интервьюера можно дать либо на общем его плане, либо на плане слушающего собеседника, либо на другом каком-то плане. Можно снимать говорящего со спины (мимо головы) с акцентированием внимания на глазах слушающего. В люфт-паузах, когда речь прерывается, можно дать и крупный план говорящего. Незначительное расхождение кинопленки и магнитной фонограммы, идущей с обычного МЭЗа, можно учесть на монтажном столе, делая более длинные перебивки в переходах от речи одного к речи другого.

Кинозаметка и музыка

Самым широко употребительным жанром является киноинформационная заметка. Думается, не следует искать особых отличий между телевизионным и кинематографическим вариантами кинозаметки, киноинформации. Их практически почти нет. Новое появилось лишь в фонограмме. В телевидении нет времени скрупулезно работать над фонограммой каждого сюжета — ведь в день только в информационных выпусках Центрального телевидения их проходит свыше 40—50. Нехватка времени и технических средств (перезапись информационных киноматериалов не производится) привела к тому, что с м ы с л о в а я музыка, точно соответствующая каждому микроэпизоду в рамках информационного сюжета, не укрепилась на телевидении.

Такая чисто техническая причина совпала, на наш взгляд, с объективной необходимостью пересмотра положения со «смысловой» музыкой. И тут мы вновь возвращаемся к проблеме максимальной достоверности, максимальной приближенности к

действительности. Эти требования исключают применение «смысловой» музыки, ибо она психологически работает против достоверности: кинематограф «приподнимает» информационный сюжет над действительностью путем дополнительного эмоционального воздействия музыки.

Телевидение прошло через несколько стадий в работе над музыкальным оформлением киноинформации. В последний период в процессе работы над программой «Время» ее создатели пришли к выводу: музыка нужна, но, как правило, она должна выполнять лишь функцию ритмического фона — не более. Однако эта рекомендация не носит универсального характера. Официальная хроника по-прежнему подается без музыки, сюжеты драматического плана группируются в блоки и либо не озвучиваются, либо идут на «спокойной», нейтральной музыке.

Конечно же, такое решение не идеально. Надо стремиться к тому, чтобы каждый материал снимался синхронной камерой, чтобы каждый сюжет имел свою абсолютно документальную фонограмму. Но это — дело будущего.

Мотор!.. Камера!..

Съемка началась. Как она проходит сегодня? И как будет проходить завтра?

Сегодня на съемке помимо кинооператора, его ассистента, звукооператора, супертехника и осветителей обязательно присутствует автор.

Автор — это тот, кто нашел тему или событие, разработал сценарное решение «сюжета» и приехал на съемку, чтобы указывать оператору, что снимать. (Если автор не явился на съемку, оператор имеет полное право съемку отменить.) Автор — это тот, кто скажет ассистенту, как монтировать, напишет текст и сдаст редактору готовый материал. Автор — это тот, кто проведет интервью или репортаж.

Так начинается смешение функций в практике работы телевизионного кино. Если команду «Мотор!» подает автор — интервьюер или репортер,— то, очевидно, так и должно быть, ибо он является главным действующим лицом и от его готовности зависит начало съемки. Вероятно, правильно, когда при съемке интервью или репортажа оператор следует в основном за интервьюером или репортером. Но в тех случаях, когда автор-журналист *не принимает участия в качестве одного из объектов съемки*, подлинным автором, человеком, определяющим, *что* и *как* надо снимать, должен быть оператор — оператор, совмещающий в себе также и режиссера. Автор сценарного плана не должен руководить съемкой. Режиссер тоже практически не может руководить съемкой, потому что съемок каждый день много, а режиссеров мало. Подлинным соавтором журналиста должен быть оператор.

В случаях когда речь идет о съемке чисто событийной, когда сценарного решения не может быть, оператор должен быть *единственным* автором материала. Здесь все решается в процессе съемки, и текст на готовый сюжет следует писать также оператору.

Именно в телевидении происходит сближение двух ранее самостоятельных профессий: кинооператора и корреспондента. Кинокорреспондент! — эта профессия уже появилась в советском телевидении. Пока таких профессионалов мало. В ближайшем будущем, повторяю, кинооператор *снимающий* уступит место кинокорреспонденту *снимающему, пишущему и говорящему* — так же как корреспондент *говорящий* и *пишущий* научится *держать камеру*.

Пленка вышла из лаборатории...

Вот тут вступает в работу режиссер. Он не участвует в монтаже всех киноматериалов — на это у него не хватает времени, да и необходимости такой нет. Режиссер вплоть до определенного момента опирается в подготовке выпуска на ассистентов по монтажу.

Еще до выхода пленки из лаборатории режиссер вместе с редактором информационной программы определяет, какое время должен занять в эфире каждый материал. Оно колеблется от 10—15 секунд (когда речь идет об официальной хронике) до 5—7 минут (кинорепортаж дня, очерк вернувшегося из поездки корреспондента и т. д.). Ассистенты монтируют сюжеты в соответствии с указаниями режиссера и редактора. Сам режиссер, как правило, руководит монтажом лишь синхронных и наиболее ответственных материалов.

Но есть главная обязанность режиссера в подготовке информационной передачи — решение программы в целом. Начинается это решение с верстки. В первом приближении верстку определяет редактор, исходя из принципов политического и тематического порядка. Затем режиссер пересматривает предложенную верстку с точки зрения чередования жанров и форм.

Режиссер продумает и решит переходы одного материала к другому (шторки, титры, заставки, музыкальные или шумовые отбивки и т. д.). Это ответственный этап работы, если учесть, что в программе «Время», например, бывает до 80 переходов!

В чем отличие методики подготовки информационного выпуска в кино от подобной работы в телевидении?

В кино режиссер участвует в монтаже всех сюжетов и определяет общее построение выпуска, исходя из придуманного им монтажного плана всех материалов.

В телевидении режиссер приступает к построению выпуска, практически почти не прикасаясь к созданию составляющих его частей. В телевидении первым к материалу прикасается редактор, и его роль остается ведущей вплоть до завершения передачи.

В кино перезапись — одна из стадий творческого процесса работы над выпуском, причем стадия не последняя. Кроме того, в зависимости от желания режиссера и звукооператора она может быть многократно повторена.

В телевидении перезапись — однократный и окончательный процесс, так как перезаписью является передача выпуска в эфир.

●

Проблем в «малом» телекино много — быть может, больше, чем в «большом». Не потому, что отрасль, о которой идет речь, сложнее или важнее других. Нет, просто о полуминутных произведениях не пишут.

В большом кинематографе никогда особенно не тратили сил на размышления об эстетике маленького сюжета. Да и не было необходимости — кино как средство информации никогда не играло заметной роли в эпоху радио и миллионных газетных тиражей.

С развитием телевидения малые киноформы приобрели огромное значение. Для создания центральных кинопериодических изданий снимались и снимаются менее 100 сюжетов в месяц. Для подготовки только одной информационной программы «Время» кинооператоры Центрального телевидения и его корреспонденты на местах снимают более 1000 материалов в месяц! Кинооператор-хроникер в «большом» кино снимает один-два сюжета в месяц. Кинооператор-хроникер в телевидении снимает два сюжета в день...

Пришла пора задуматься над проблемами «малого» телекино!

Доверие к танцу

Н. Чернова

«Ленинградский балет». Автор сценария (1-я серия) Н. Вольман. Авторы сценарного плана 2-й серии Лариса и Леонид Алексейчук. Авторы дикторского текста Н. Вольман, Л. Алексейчук. Режиссеры Л. и Л. Алексейчук. Операторы Б. Лебедев, Е. Шлюглейт. «Леннаучфильм» (по заказу телевидения), 1967.

Как на гравюре девятнадцатого века, застыли на экране танцовщицы в пачках — традиционном балетном костюме прошлого столетия. Гравюра залита светом. Группы кордебалета четко вырисовываются на фоне декораций. Небольшая пауза — и гравюра ожила. На экране развернулось действие знаменитой «Спящей красавицы» П. Чайковского — М. Петипа. И тут же — темнота. В световом пятне прожектора артист начинает танцевальную комбинацию. В другом углу кадра застыла фигура этого танцовщика в позе, которой он закончит движение. Завершая па, танцовщик сливается на наших глазах со своим «двойником». Одновременно в другой точке кадра снова вырисовывается его силуэт в новой позе. Танец на наших глазах существует как бы в двух временах — настоящем и будущем: хореографический эпизод разбирается на составные части, снова собирается в единое целое. И ты постигаешь, как строится, как «читается» целый кусок балетного спектакля.

Так возникает основная мысль авторов телевизионного фильма «Ленинградский балет» — наглядно раскрыть, помочь понять вечную поэзию классического танца. А понять (перефразируя известное изречение) — значит и полюбить.

«Ленинградский балет» состоит из нескольких новелл, на первый взгляд, мало связанных друг с другом. Во всяком случае, сюжеты их нигде не перекликаются. Одна из новелл озаглавлена «Портрет танца», другая — «Рецензия», третья — «Строки из легенды». Воедино сливает эти короткие кинорассказы материал, на котором они строятся,— искусство хореографии. Новеллы фильма — это маленькие повести о Ленинградском театре оперы и балета имени Кирова, об его балетной труппе и о театре хореографии вообще. Вначале думаешь, что показывать театр, да еще балетный, на телевизионном экране — это попытка с заранее негодными средствами: танец требует простора, широты, места, а кадр телевизионной картины как раз и простора, и широты лишен. Но что интересно — по мере того как смотришь картину, о недостатках телеэкрана начинаешь забывать. В чем тут секрет, не знаю, но создается полное впечатление, что ты сидишь в зрительном зале. Изредка отмечаешь про себя, что ведь и в театре, если мы смотрим спектакль не из первых рядов, сцена кажется нам сильно уменьшенной.

Но, конечно, не от размеров экрана и не от количества крупных планов создается в «Ленинградском балете» ощущение его подлинной театральности. Образ «Театра танца» возникает в картине от веры ее авторов в силы хореографии. За доверие к себе танец отплачивает создателям «Ленинградского балета» благодарно и сполна. Увлекают снятые без кинотрюков сцены из лучших классических и советских балетов. Документальные съемки разных по содержанию, по балетмейстерскому почерку постановок показывают зрителю, как широк, как многозначен язык классики. Лишь иногда постановщики отдельными киноприемами помогают танцу, незаметно подсказывают зрителю, с какой точки лучше смотреть один эпизод, на что нужно обратить внимание в другом. Они акцентируют ритм хореографического куска, подчеркивают хореографические де-

тали, пластически раскрывающие его содержание. Вот, например, закружились в смятенном хороводе безрадостные мысли Мехмене Бану — героини «Легенды о любви». Съемка сверху раскрывает символику балетмейстерского рисунка — останавливает внимание на замкнувшемся, как цепь, круге. Это цепь, из которой рвется и не может вырваться страдающая женщина. Или вдруг замерли на момент в «Ленинградской симфонии» летящие на подвиг юноши. Этой паузы нет в спектакле — в фильме подчеркнута кульминация эпизода.

А в «Стране чудес» — новой постановке Л. Якобсона — необычен рисунок рук у танцующих. Здесь объектив кинокамеры задерживается на руках. И лишь потом мы видим танец массы, где развивается пластический лейтмотив.

Но как только постановщики «Ленинградского балета» перестают доверять танцу, в фильме исчезает ясность, пропадает образность хореографии. В картине снят дуэт Мехмене Бану и Ферхада в сцене видений («Легенда о любви»). Это одна из самых значительных сцен спектакля. Дуэт построен на напряженной пластике. Здесь героиня «кричит» о своей трагедии, о безнадежных мечтах. В фильме во время танца Мехмене и Ферхада диктор читает стихи Хикмета. По обе стороны кадра во весь экран снято лицо Мехмене, а на заднем плане танцуется адажио. Все это выглядит весьма эффектно. Но стихи мешают слушать музыку, увеличенное лицо героини — смотреть дуэт. В движениях танцовщицы начинаешь искать прямые аналогии с текстом. Обобщенная образность хореографии разрушается. К счастью, таких просчетов в фильме немного.

«Ленинградский балет» не претендует ни на особо новый жанр в кино, ни на то, чтобы называться кинобалетом. При всем при том кое-какие пути соединения балета с кино он открывает, так же как и обращает внимание на трудности съемок танца.

Уже стало аксиомой, например, что у телеэкрана, по сравнению с обычным экраном, пропадает глубина кадра. Это, конечно, недостаток для показа танца. А при съемках «Ленинградской симфонии» недостаток обернулся достоинством. Кадры из этого спектакля, высвеченные плоскими силуэтами, выглядят, как плакат, и подчеркивают плакатность почерка хореографии И. Бельского.

Или другое. Рамки кинокадра неизбежно сужают, ограничивают пространство, так необходимое танцу. Сплошь и рядом смотришь фильм и почти физически ощущаешь, как танцовщик, летящий в прыжке, вдруг «натыкается» на край кадра. Чувствуешь, например, как всплеск страстей в «Легенде о любви» упирается в «потолок» экрана. Как расширить рамки кадра? Как дать ощущение пространства при съемках танца? В одном из эпизодов картины создатели фильма дают один из возможных ответов на эти вопросы: танцовщик помещен на фоне движущихся декораций. Он как бы вылетает из стен театра, а навстречу ему несется мир: рамки кадра будто сами раздвигаются перед творческой волей художника...

Но это уже скорее прием из кинобалета, чем из полудокументальной картины о хореографии...

А в целом «Ленинградский балет» — это только начало, проба. Вылазка его авторов в мало исследованный нашим кинематографом мир танца показала, что изучение законов и традиций чужой страны приносит результаты только плодотворные.

Счастье

Петр Масоха

Что ни говорите, а каждому актеру кино кроме таланта и мастерства нужно еще хоть немножечко счастья.

Вот о своем-то счастье, которое пришло ко мне еще во времена немого кинематографа, я и хочу поведать читателям «Искусства кино».

Я очень хорошо помню те необыкновенные минуты, когда я приехал к Александру Петровичу Довженко сниматься в его фильме «Земля».

Это было летом 1929 года в селе Ереськи, на Полтавщине. Трудно себе представить необычайную красоту этого села, сохранявшего тогда всю прелесть старого украинского быта. И стояло оно в зеленой массе деревьев — ветвистых вязов, тополей и верб. Стояло на горе, опоясанной тихой чарующей речкой Псел. С горы можно было увидеть, как Псел, извиваясь, течет издалека по широкому горизонту возле тех мест, где примостилось село Сорочинцы, о котором наш Гоголь писал в своей «Сорочинской ярмарке». Заблестит, бывало, этот Псел при закате солнца серебряной лентой меж приземистых верб и тополей, а потом тихо подкрадывается к подножию горы, на которой разместилось самое красивое украинское село Ереськи, и влюбленно обнимает эту гору, целуя ее, как молодой хлопец дивчину, как гоголевский Грицько свою Параску.

Вот в тех местах и снимал Довженко «Землю», которая спустя почти тридцать лет, в 1958 году, в городе Брюсселе на Международной выставке, была отмечена как одна из двенадцати лучших картин мира за все время существования кинематографа.

Мы — участники этой картины,— конечно, не предполагали, что она будет так высоко оценена. Мы скромно и честно трудились, испытывая радость творчества, работая рядом с талантливым режиссером и интересным человеком Александром Петровичем Довженко, упиваясь к тому же удивительной гармонией ереськовского бытия. Горячий рабочий день у нас всегда сменялся вечерней прохладой отдыха. Так, например, проведя съемки на горе, к вечеру мы уже поглядывали вниз на Псел. Наше внимание привлекал не столько пышный ландшафт, открывающийся при закате солнца, сколько водяные заросли реки, куда мы почти ежевечерне отправлялись ловить рыбу.

— Петро! — как-то обратился ко мне Довженко.— А вы знаете, что каждая речка имеет свой запах? Днепр, например, пахнет по-своему, Рось по-своему, а у Псела свой особый аромат — запах верб, водяных трав и лилий...

Я приехал в Ереськи, когда уже отсняли половину фильма. Устроившись на квартире, я попросил администратора отвести меня к месту съемок и по дороге узнал от него, что съемочная группа все время напряженно работает, максимально используя солнечную погоду последних дней лета. С утра уже успели отснять фрагменты эпизода похорон убитого кулаками тракториста Василя, а во второй половине дня хотят отснять эпизод, как живой еще Василь перепахивает трактором кулацкие межи.

Так вот, когда мы приблизились к месту съемок, которые происхо-

дили в самом конце села, подошел ко мне артист С. Свашенко — исполнитель роли Василя (мой дружок) — и сказал, что он уже отснялся, а теперь Довженко хочет успеть отснять еще и другой эпизод, где отец Василя (артист С. Шкурат) в последний раз перепахивает свой индивидуальный шмат земли и после этого решает вступить в колхоз. А Василь — сельский активист — уже поехал на станцию за трактором, теперь начнется новая жизнь: все будет по-новому!

Чтобы не мешать съемкам, я издали наблюдал процесс создания фильма про всемирно-историческое событие в нашей стране — коллективизацию.

— Стоп! — прозвучал металлический голос Довженко.— Еще раз... Последний дубль... Операторы! Не пропустите вот ту большую тучу, что нависла там над горизонтом. Вишь какая задумчивая... Даня! — обратился он к оператору Демуцкому.— Ну, как у тебя?

И Довженко сам посмотрел в киноаппарат. Демуцкий же, приложив к глазу темное стеклышко, посмотрел на тяжелую и задумчивую тучу, которая, как бы умышленно, была привешена к этому кадру.

— Можно снимать...— флегматично сказал Демуцкий, оставаясь всегда чрезмерно спокойным.— Вот только дерево, что виднеется там вдали, не мешало бы отодвинуть в сторону — оно нарушает композицию кадра...

— Художники!—скомандовал Довженко.— Отодвиньте подальше дерево...

Художник картины Василий Кричевский отодвигает дерево.

— А вот эта хата не мешает? — и Довженко указывает на близстоящую хату.— Может, и ее отодвинуть немного назад?

— Можно. Солнце уже село, и она не играет в кадре,— согласился Демуцкий.

Художник с рабочими группы переставляют деревья, поправляют кусты, облицовывают дерном разрыхленную землю и оттягивают дальше хату. А я смотрю на все это, завороженный необычной работой людей, которые изменяли живой пейзаж, и не верю тому, что это декорации, вмонтированные художником в живую природу. Довженко казался мне тогда удивительным чародеем, которому подчиняются природа, люди и тучи на небе — все служит для выразительности и красоты построенного им кадра.

Критика впоследствии отмечала особую выразительность кадров «Земли», их «скульптурность», которая достигалась композицией кадра и ракурсом съемки. Так и говорили: «довженковские кадры».

То же самое можно сказать и об операторской работе Демуцкого. У него, как потом писали, природа «поет» и «дышит», она «стереоскопична».

Оба мастера были тонкими знатоками украинской природы, села, его людей и быта. А украинский художник В. Кричевский был их достойным партнером. Что же касается актеров, исполнителей основных ролей, то они были подобраны так, что каждый из них еще с молоком матери вобрал в себя украинскую самобытность людей земли, которых они изображали на экране. Большин-

ство из них выросли на селе и поэтому умели общаться «приязненно не только с простыми людьми, а и с конем, телятами, с солнцем в небе и даже травами на земле»,— как говорил Довженко.

И особенно важным обстоятельством, способствовавшим высокому качеству фильма, было творческое содружество — единомыслие всего съемочного коллектива — от режиссера, оператора до самого маленького актера или ассистента. В этой связи следует упомянуть и самого молодого из ассистентов Юлию Солнцеву — жену Довженко, известную уже в то время киноактрису, которая делала первые шаги в режиссуре, приобщаясь к творчеству гениального художника. Очевидно, лишь так и могла быть создана довженковская «Земля».

Довженко, художник-реалист, был придирчив и требователен даже в мелочах: к не так пришитой пуговице или складке одежды, которая мешает истинному выражению характера образа, его типичности. Довженко одним из первых в кино начал снимать актеров без грима и всевозможных театральных атрибутов. Все должно быть, как в жизни. Многие говорили, что в «Земле» Довженко снимает не актеров, а с улицы взятый «типаж»: до такой степени игра актера сливалась с настоящей правдой жизни. А ведь почти все довженковские актеры — театральные актеры со стажем и опытом.

Производственная атмосфера во время съемок напоминала некое священнодействие. Каждый участник съемочной группы относился к работе с предельной ответственностью за каждый свой шаг, так, будто речь шла о создании великого народного дела — государственного и священного.

Во время съемок Довженко требовал от актера максимальной собранности и внимания. Он редко когда показывал актеру, как нужно действовать, а старался больше объяснить ему, внушить правильное поведение в образе. А объяснял он так просто, лаконично и выразительно, что даже самый посредственный актер понимал его с полуслова. И лишь тогда, когда актер не ощущал, не поддавался словесным напутствиям, Довженко показывал ему. Да как показывал! Не перевоплощаясь до конца, а какими-то скупыми движениями, отдельными жестами, поворотом головы или выражением глаз он так ярко передавал характер персонажа, что актеру оставалось только брать готовое.

...Съемки натуры продолжаются. Вижу, как Довженко подходит к артисту Шкурату и проникновенно увещевает его: «Это будет последний дубль. Сосредоточьтесь, Степан Осипович, и помните: тяжко вашему герою Опанасу. Трудненько вспахивать свой индивидуальный шмат земли. Ох, как тяжко! Много горького пота пролил он на него... много потратил сил. Так же тяжело было и его отцу — деду Семену, который проработал весь свой век на земле и в бедности растворился в ней. Умер он, так и не оставив после себя никаких перемен в природе или в жизни людей. А вот сын-то ваш Василь — комсомолец, тракторист — поехал уже на станцию за трактором. Ведь это будет первый трактор-рево-

люционер на селе! И тогда — как воскликнул Василь — «можем сказать вполне определенно: плакали межи на кулацких нивах!»

Довженко взглянул на Шкурата, тот кивнул головой: мол, понимаю.

— Съемка! Приготовиться... Начали, аппарат!

Я наблюдал, как дядько Опанас — Шкурат переворачивал плугом борозду черной и жирной земли, которая «кормит нас не только хлебом, медом, молоком, но и мыслями, песнями и обычаями и которая не только растит нас, а и принимает в свое материнское лоно».

Это был последний эпизод, который должны были отснять сегодня.

Вижу, что к Александру Петровичу подошел местный селянин, красивый и статный Кость Корсун. Он числился при группе ереськовским, так сказать, консультантом-гидом по всем вопросам сельской жизни. Закончив съемки, Довженко стал беседовать с ним, указывая рукой на Псел. Все уже знали, о чем идет речь, и когда Довженко окликнул: «Бодик!.. Петро!.. Сеня!.. Степан Осипович! Пошли?» — то последнее «пошли» одновременно звучало и как команда и как вопрос: идем ли мы ловить рыбу, готовы ли у нас сети — небольшой волок и топчийка, которую нам достал дядька Корсун? Мы, конечно, ответили на это дружным согласием. «Мы» — это Люся Бодик, один из помрежей группы, Семен Свашенко — исполнитель роли Василя, Степан Осипович Шкурат и я — исполнитель роли кулацкого сына Хомы. Шкурат, как самый старший из нас, был заправилой всей рыбацкой братии, и мы относились с почтением к нему, к его годам, его басистому голосу и его пышным украинским усам.

Через небольшой промежуток времени мы с сетями и топчийкой стояли уже на берегу Псела. Наконец-то после жаркого съемочного дня мы попадаем в вечернюю прохладу, туда, где камышом поросли заливы, где широкими листьями лилий покрылась водяная гладь, где задушевно шепчет Псел (чтобы вы знали: все речки надвечер шепчутся), где рыба — линь и караси — ловится в таинственной болотной топи, где даже жабы притихли с нашим приходом и уже не квакают и не «кумкают» лягушки, а комары притаились в зеленой трясине и уже не допекают своими укусами.

Мы, конечно, по своей неопытности стремительно бросаемся в воду, возбужденные и шумные. Дядько Корсун только посмеивался себе в усы над нами, такими некстати экспансивными. «Ну хай себе, — думает он, — это же артисты!.. Все равно, что цыгане...» А мы, артисты, действительно часто бываем не в меру крикливыми и беспокойными. Нам ли ловить рыбу!..

— Хвопцы! — слышится таинственный басок Александра Петровича, который съедал немного букву «л». — Заверните за теми вон кустами и тяните прямо на меня.

Довженко стоял не глубже, чем «по косточки», в воде в закатанных полотняных чумацких штанах и в чумацкой груботканой сорочке (в такой наряд была одета вся основная группа) и руководил рыболовецкими операциями. В бриле и с хворостиной в руке он напоминал некоего









«Земля»

чумацкого вожака, который, едучи в Крым за солью, остановился со своей ватагой половить рыбки на ужин. Все мы рьяно бултыхались в воде, иногда ныряя с головой, но Довженко никогда не заходил глубоко в воду, и я не видел, чтобы он когда-нибудь плавал. Нам это казалось странным и загадочным: не может быть, чтобы он страдал водобоязнью? Ведь когда читаешь его знаменитую «Зачарованную Десну», то видишь, как он мальчишкой любил прыгать с крутого берега в реку, дурачился, кувыркался в воде и, «как лошонок, пил из речки воду». Но как же это могло случиться, что все забыл теперь? Ведь чему научишься в детстве, никогда не забудешь. Как бы там ни было, он только ходил по берегу и командовал нами:

— Так, так, моводцы!.. Сюда, ко мне!.. Так!..

Мы, конечно, тянули к нему на берег свой волок, а он трепетно ждал улова и, как дитя, дрожал весь от удовольствия, перебирая каждую рыбину, взвешивая ее в руках, такую скользкую и пружинистую. А когда ее брали в руки и бросали в плетеную корзину, то она аж пищала от испуга.

Рыбная ловля была для Довженко не только удовольствием и отдыхом, а чем-то более значительным. Это было особое ощущение природы, всего живого, что он впитывал в себя с его особым восприятием запаха трав, осязанием незнакомых предметов, созерцанием цвета растений, ощущением тепла и влаги, болотной сырости и надвигающихся сумерек.

Но вот засияли зори на небе. Где-то за горой послышался девичий голос, всколыхнувший вечернюю тишину; голос этот выводил песню, как бы давая нам сигнал кончать свою рыбалку:

— А ще сонце не заходило,
Вже зробилась темнота,
А козак іде в чисте поле,
Зостаюся я сама...

Хорошо когда-то пели в наших селах. Особенно по вечерами. Заведет, бывало, девичий голос в конце села еле слышно, а потом, перекликаясь с ним, слышится уже другой и третий, а где-то вдали подхватывает четвертый — и так все звонче и звонче. Но вот к ним присоединяются еще голоса, и не только девчат, а и парубков, и уже над селом звучат целые певческие ансамбли, образуя своеобразный многоголосый ночной оркестр.

Итак, в эту звездную и темную ночь летом 1929 года ереськовские девчата пели про любовь, про девичью долю, про горе, иногда про счастье, часто обращаясь в своих песнях к месяцу ясному и зорям. Иногда мелодии этих песен прерывались, как бы наплывом, быстрыми ритмами так называемых «троистых музык» — гармошки, скрипки и бубна, под которые танцевали парами, отдыхая после тяжкой дневной работы. Танцевали польку, дробушечки, козачок. А потом уже, когда переваливало за полночь, все умолкало и, притаившись кто где — на колодках ли, на призьбах под хатами или возле перелазов,— сидели или стояли, обнявшись, чистые хлопцы и девчата. Влюбленные хлопцы держали свои руки на груди у девчат и с широко раскрытыми глазами всматривались в небесный серебрис-

тый простор. Все было так, как изобразил в своей «Земле» Довженко.

Все было так, как повествую и я, когда вскоре после нашей рыбалки стояла приготовленная из пойманной нами рыбы уха, а возле хаты у тетки Ганны, где тогда остановился Довженко, на траве постлана была плахта, на ней разложены нарезанный краюхами хлеб, миски и ложки и еще «кое-что» к ухе. Александр Петрович сидел просто на земле, по-турецки подобрав под себя ноги, и ждал гостей. Долго ждать не пришлось. Вскоре пришли все рыболовы и еще несколько почтенных представителей села: дед Кылыман, баба Христя, баба Федора, дед Никита Чуб и дед Полторадядька, да еще несколько человек из славного козацкого рода Корсуней. Как обычно, выпили сначала по чарке, хлебнули смачной ухи и начали важный разговор, происходивший на очень высоком уровне. Сначала высказывались спокойно и вразумительно. Начинали с того, как когда-то рыба ловилась и каким глубоким был Псел, а потом говорили о том, какие в прошлом были хорошие погоды и дожди — тихие и густые. До чего мягко и ласково светило солнце! Какие богатые родили хлеба и какая буйная ботва росла на огородах. Но больше всего обсуждались дела людей и то будущее, которое должно скоро прийти,— коллективизация. Вот тогда разговор становился возбужденным, а то и несдержанным. Дед Кылыман, например, стучал своей «герлыгой» об землю и старческим фальцетом кричал:

— А ну, тихо! Дайте я скажу.

Тогда все умолкали, повинуясь авторитету столетнего деда, и слушали.

— Дак вот...— говорил дед,— это было примерно при царе Миколе первом, в году тысяча восемьсот... нет-нет, вру-вру, при Александре, в тысяча девятьсот... нет, вру, тысяча восемьсот... еще когда я воевал с турками... нет, нет, вру, точно вру!

— Точно, точно!— подтверждал, посмеиваясь и вытирая слезы Полторадядька, тихий и спокойный дед.

Дед же Кылыман никак не мог высказать свою мысль. Желание «точно» ее изложить никак не могло осуществиться из-за того, что он забывал, где и когда это происходило.

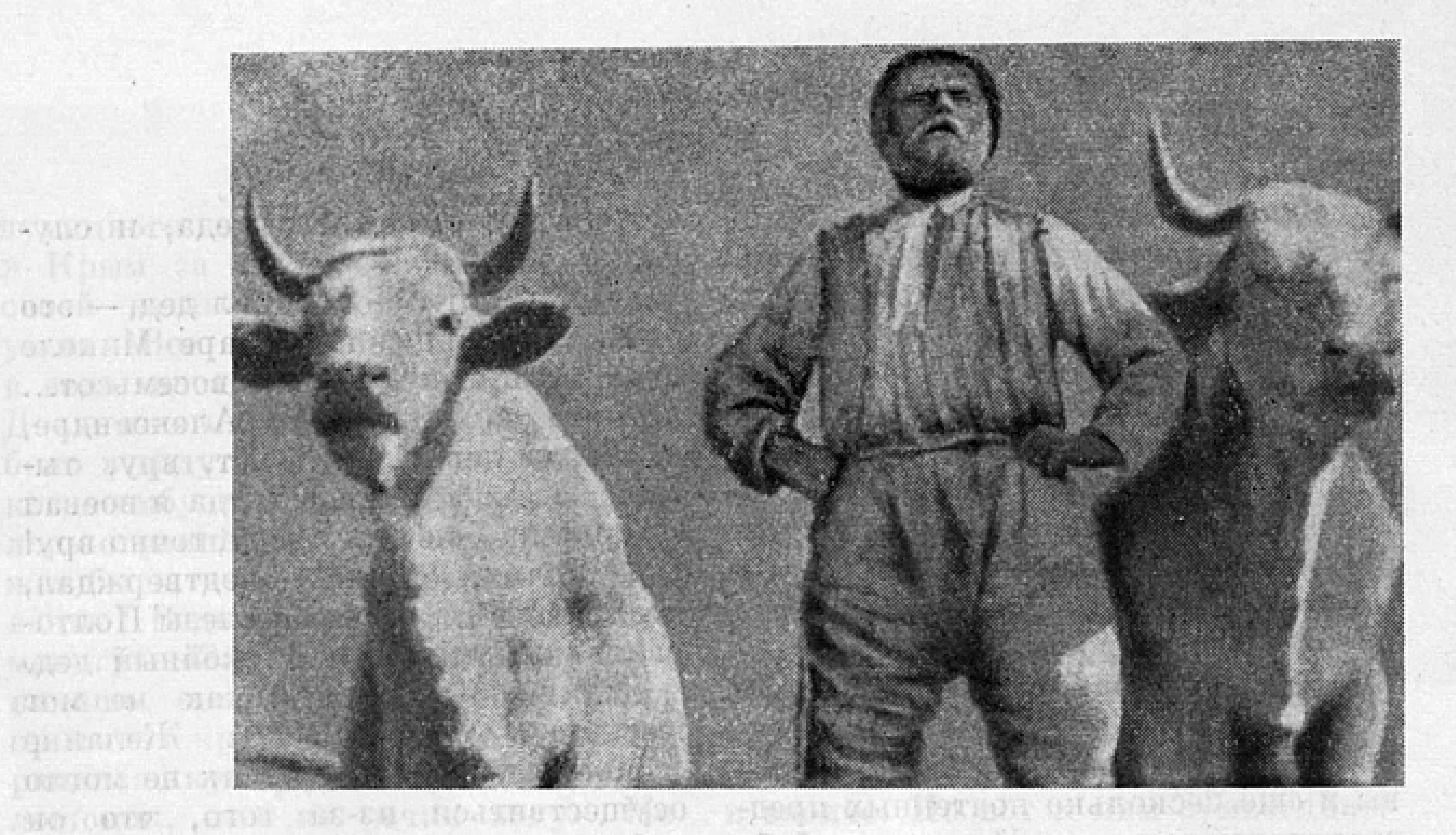
— Послушай! — перебил деда Кылымана его напарник, здоровенный Никита Чуб, везде побывавший, все повидавший и приобщившийся к городской культуре дед.— Жисть меняется... Пойнял? У целях экономии когдась было один кожух и одни чоботы на всю семью, а теперь, звольте радоваться, каждому дай тухли и калоши, а девчатам фильдиперсовые чулки и кремдешины на платья. Все дай, та дай. А где его взять?

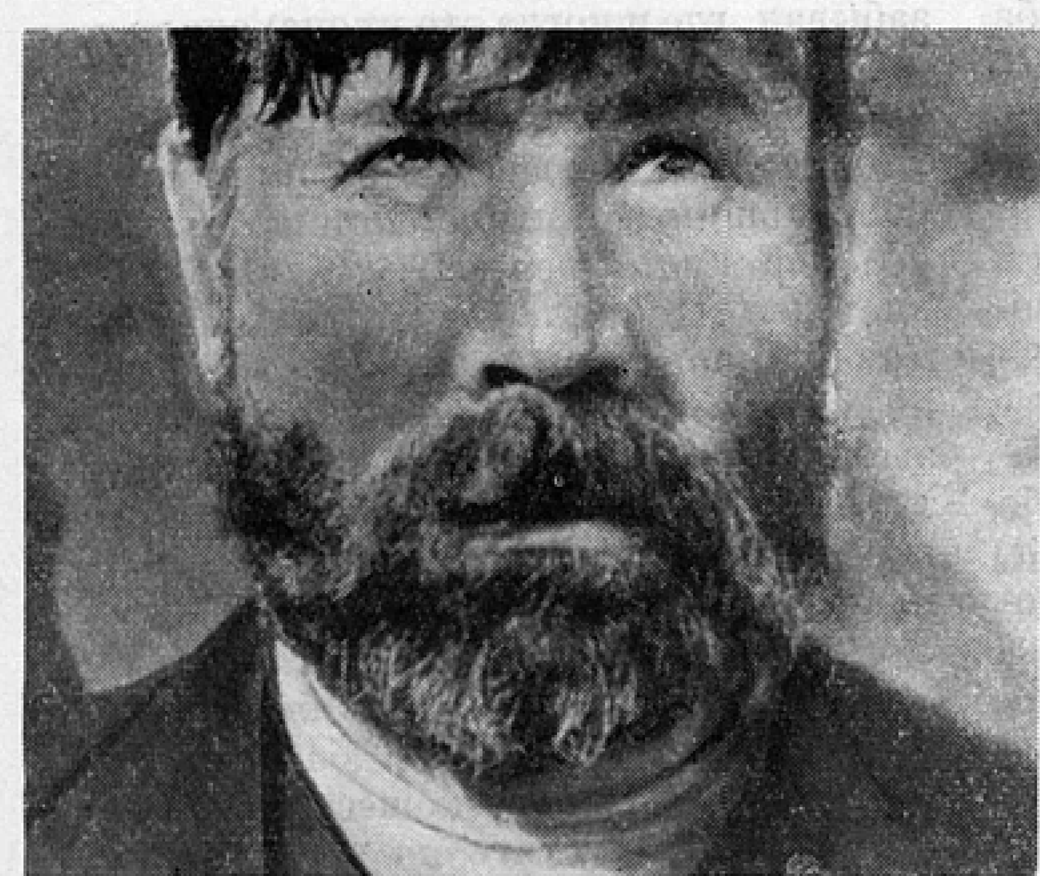
Л

— Люди стали забывать бога, вот что!..— додала суровая баба Федора.— Захотели роскошествовать...

— Все стали жить по моде,— напевно заговорила и баба Христя,— одеваться стали по-городскому... Корсетки и сапожки уже в скрыню прячут, из моды вышли. А еще недавно, как выйдут, бывало, в воскресенье на улицу, любо-дорого глянуть... Девчата как маков цвет, а хлопцы — куда там!..

— Все это теперь ни к чему...— покручивая ус, замечает Корсун,—





«Земля»



моя Галька примерно, вы ее убейте, а не наденет уже на голову ленты или корсетку. «Для чего она мне,— говорит,— когда я хочу учиться на трактористку! Разве я в лентах и корсетке за трактор сяду?»...

Так вот постепенно из малозначительного разговора перешли к более важным вопросам жизни.

— А вот скажите, Александр Петрович,— приблизился к Довженко дядько Корсун,— вы приехали к нам, чтобы изобразить приход первого трактора на село...

— Чтоб запечатлеть, так сказать, нашу историю,— поправил его Никита Чуб.

— Скажите, — продолжал Корсун, — нельзя ли показать в вашей картине, куда это все пойдет, по какому руслу? Как оно потом будет?.. Вы только посмотрите, как до корня сотрясаются все основы нашей старой жизни! И как всем нам нужно переучиваться, чтобы жить по-новому.

— Ач куда загнул! Ач-ач...— не удержался дед Кылыман,— тут хотя бы Петрович кумедию какую-нибудь накрутил своим аппаратом... Чтобы посмеялись добре — и квит. Помню, как это было в году... нет, вру-вру...

— Не до комедий нам сейчас, дедусь,— остановил его Довженко,— немало еще придется ждать, пока про наше село да комедии можно будет «крутить». Не то время. Сейчас вся старая жизнь идет кувырком. Меняется не только перепаханная трактором земля, а и люди, разум, техника, обычаи. Уничтожается класс богачей, и рождается новая жизнь — социалистическая, колхозная. Рождается она в муках и страданиях. Как ребенок, появляясь на свет, причиняет боль матери своей, так и новая жизнь, к сожалению, рождается в муках, через которые народ должен пройти, как по непреложному пути в будущее.— Довженко осмотрел всех и продолжал:— А кроме того, еще много сердца и разума нужно будет вложить в ту землю, которую вспахивает новый трактор, чтобы она нас хорошо кормила в будущем... Так что нам, дедусь Кылыман, сейчас не до комедии... И Довженко, кончив разговор, зачерпнул ложкой немножко ухи и поднес ее ко рту. В это время дядько Корсун тихонько примостился к нему.

— А что, Александр Петрович если бы вы да согласились к нам в колхоз... за председателя? Нам бы вот такого человека иметь!.. Как вы на это?..

Наступила длинная пауза, во время которой выглянувшая луна успела снова спрятаться за деревья и освещенное очертание окружающего мира снова погружалось во тьму, будто в диафрагму киноаппарата.

Все начали расходиться по хатам. Я с моим дружком актером Семеном Свашенко также направился домой. Было за полночь. Луна, как тлеющая головешка, пряталась еще, проглядывая из-за хат, плетней и деревьев, и, крадучись, освещала нам путь. Очаровательно было и таинственно, как это и написано в сценарии «Земля»:

«Тихо вокруг и не тихо.

Все полно особых ночных еле различимых звуков. ...Слышно еще, как травы растут, огурцы, как таинственно движутся в теплой парной тьме

длинные стебли тыкв, цепляясь усами за тын, как наливаются красными соками вишни, румянятся груши».

Не понять, конечно, и не ощутить всей этой красоты и очарования тем, кто не бродил в лунную ночь летом по Ереськам... А к тому же мы со Свашенко были еще совсем молодыми и чувствовали себя под ереськовскими звездами самыми счастливыми.

Мы шли и говорили о кино, о наших ролях в «Земле», об Александре Петровиче, который был для нас самым дорогим и красивым. Это под его звездами мы шли тогда и улыбались.

— Сеня,— обратился я к Свашенко,— покажи, где тебя снимали и на каких уличках ты танцевал перед тем, как я убиваю тебя?

— Вот здесь. Мы сейчас заворачиваем по ней,— ответил Сеня.

(Я хотел узнать у актера Свашенко, где я — кулацкий сын Хома — убиваю его, так как, приехав на съемку в Ереськи только сегодня утром, я не был еще ознакомлен с процессом работы, с подробностями и характером съемок, нужных мне для создания моего образа.)

— Сеня!— снова пристаю я к нему.— А сейчас покажи мне, как ты танцевал. Я хочу ощутить всю классовую ненависть к тебе, перед тем как покончить с тобой. Понимаешь?.. Ну, прошу тебя...

— Так уже время спать,— буркнул Сеня.

Но мой умоляющий взгляд изменил его решение.

— Ну, добре! — согласился он наконец.— Только для тебя... Посмотри, никого не видно?

— Ну, что ты! Конечно, никого, ведь уже за полночь,— ответил я и уставился пытливым взглядом на свою жертву.

Тогда Сеня удалился от меня на некоторое расстояние, осмотрелся вокруг и пошел... Да как пошел! Те, кто не видел «Землю», пойдите и посмотрите. Это не танец, а песня! Вы увидите, как немой и черно-белый экран переливается всеми оттенками красок лунной ночи. И как Великий Немой запел! Вы увидите волшебные чары оператора Демуцкого и «чистое золото правды» Александра Довженко.

А Сеня все танцевал и танцевал. Заложив правую руку за голову, а левой взявшись в боки, льнул он в золотистой тучке пыли, взбитой могучими ударами ног. Вдруг!.. Упал Сеня.

Я так был увлечен танцем Свашенко, что воспринял внезапное его падение как настоящее убийство.

— Сеня! Что с тобой?— подбегаю к нему и спрашиваю.

— Что, что...— загробным голосом отвечает Свашенко,— ведь ты меня сейчас убил!

— Как так?

— А вот так...— загробным голосом отвечает «убитый»,— из-за тебя мне и поспать не доведется...

И он медленно поднимается с земли, приводя себя в порядок.

На какой-то миг сознание мое утратило ощущение реальности происходящего. А Сеня — мой дружок — казался мне сомнамбулой в этом удивительном мареве событий.

— Завтра состоятся мои похороны,— слышится вновь голос Сени,— а перед тем как лечь в гроб, я

должен еще спуститься вниз к Пселу, чтобы умыться там и причесаться, принять торжественный облик покойника, как этого хочет Александр Петрович, и лишь тогда меня похоронят. Ты же знаешь, какой он требовательный... Меня уже хоронят три дня... — с грустью продолжает он. — Думали сегодня покончить со мной, но, возможно, и завтра еще не зароют в могилу. Надоело уже. Ты понимаешь: несут меня по селу, а девчата плачут, бабы жалобно причитают, собаки лают, а потом как грянет духовой оркестр «Интернационал» или когда запоют «Як умру, то поховайте» — я так расчувствуюсь, что и вставать уже из гроба не хочется. Лежу и тоже плачу. Скоро, думаю, конец. Но не тут-то было, снова снимают дубль и снова. То Александру Петровичу хочется снять кадр с точки зрения покойника, то наоборот — на покойника... Но вот слышу, наступила тишина, все вокруг замерло. Лежу в гробу и думаю: «Что это? Неужели пришел всамделишный конец?» Раскрываю глаза и вижу: Александр Петрович улыбается. Ну, думаю, раз улыбается — значит нравится. А дальше слышу его повелительный голос: «Сеня! Замри!» И я снова закрываю глаза, умираю. И что ужасно: я до сих пор еще не знаю, когда состоится мое погребение. А уж так надоело лежать в гробу!..

...Долго я еще не мог избавиться от состояния транса, охватившего меня.

Но вот кукарекнул предрассветный петух, напомнивший о том, что нужно расходиться по домам. И мы разошлись.

Еще светила луна, когда я добрался домой. Остановившись, я еще раз глянул на божий мир и тихо, приоткрыв дверь, зашел в хату. Ощупью я нашел свою кровать и, споткнувшись об стул, наконец-то пришел в себя. Лег не раздеваясь, утомленный разнообразием событий необычайных и удивительных, открывших мне многие таинства кино.

Утро. Надо собираться на съемку.

Напомню: отец Василя дядько Опанас, потрясенный коварным убийством сына, приходит к убеждению, что бога нет, и громогласно объявляет об этом на все село: «Если бы он был, хотя бы поганенький, то не допустил бы до такой наглой смерти моего сына Василя». Потом, придя в правление нового колхоза, он просит: «Уж если погиб мой сын Василь за новую жизнь, то и похороните его по-новому. Чтоб не попы и дьяки за гроши про смерть, а наши хлопцы и дивчата сами... С новыми песнями про новую жизнь».

Шутка ли?.. Бога нет!

Впервые это сказано на селе, где тысячелетие существовал он — «всемогущий» и «вездесущий»! А главное еще и то, что похороните без попов и дьяков, без хоругвей и крестов! Пусть лишь хлопцы-комсомольцы и девчата поют новые песни, идя за покойником!

Эти съемки проходили тогда, когда осатанелые лица кулаков смотрели через стекла своих окон на происходящую в селе «кумедию». В селе, где они недавно зарезали лучшего активиста, члена правления нового колхоза Федора Мацюцю...

И хотя сегодня и воскресенье и храмовый праздник, но сельский свя-

щенник отец Никодим быстренько отправит божью службу, так как сегодня будет мало молящихся: все будут заняты на съемках. После службы он, повесив голову, прошмыгнет закоулками к себе домой и вместе со своей оторопелой и напуганной матушкой будет прислушиваться к тому, что творится там, на площади.

Итак, встав с кровати, я быстро привожу себя в порядок и на вопрос своей хозяйки: «а ви Омеляновичу на зйомки йдете?»— отвечаю: «Иду». Вместо завтрака я быстро опрокидываю глечик молока, который заботливая хозяйка поставила мне на стол.

Вот уже я и на улице. Если бы я не знал, что сегодня в селе происходят съемки фильма, то подумал бы, что нахожусь в тех местах и в то время, когда Гоголь писал «Майскую ночь» или «Сорочинскую ярмарку». Улицы пестрели ярким убранством людей, особенно женской половины. Такую улицу сейчас можно увидеть лишь в театре, на спектакле, оформленном хорошим художником. Слышно было, как осторожно отзванивает церковный колокол, призывая молящихся к себе на паперть. Но, увы! Большинство спешило на съемку. Празднично одетые девчата принарядились в корсетки, в красные или зеленые сапожки и приукрасили себя разноцветными лентами; хлопцы с вышитыми манишками на груди, в картузах с широкими полями или в соломенных брылях; молодицы и бабы в запасках, чепчиках или беленьких хусточках. Все устремлялись к площади, где находился сельсовет. Там стояла дощатая трибуна, у которой готовились к съемкам операторы, костюмеры, реквизиторы, гримеры. А дальше на земле расположился духовой оркестр, приглашенный из воинской части. Площадь постепенно заполняла масса людей. Подходили девчата с букетами цветов, хлопцы с красными бантами, мужчины и женщины с малышами на руках. А детишек! Куда ни глянь, везде попримостились: и на вербах, и на стрехах, и на плетнях, а особенно навалило их перед трибуной.

Но вот заволновались девчата. Они увидели Свашенко — Василя, который шел от речки, вымытый и причесанный, готовый принять свою «кончину».

— Вот он!.. О-но-но! — говорит своим подругам веснушчатая и быстрая дивчина, указывая на Свашенко.— Третий день уже хороним его и никак не похороним.

— Ох-хо-хо! Бедненький! — вздохнул кто-то из них.

Все с любопытством и сочувствием смотрят на Свашенко, как на великого страдальца. Конечно, все уже знают, что он «убит», но в том-то и интерес у всех, что он живой «покойник». Сеня же горделиво и как-то высокомерно обводит всех своими черными жгучими глазами, подходит к своему гробу, стоящему возле трибуны, и садится на стул, любезно подставленный ему реквизитором. Садится и ждет.

А люди валом валят к месту съемок. Бегают помрежи, расставляя массовку. Помреж Бодик осматривает сельских артистов, здоровается с ними, как со старыми знакомыми. (Феноменальная память у него: он каждого «массовика» называет по

имени и отчеству!) Потом он подзывает гримера, чтоб тот наклеил кому усы, кому бороду, а кого просто причесал. С помощью костюмера он переодевает некоторых селян в более подходящую одежду. Все делается во имя большей выразительности и правдивости внешнего оформления участников съемки. Одним словом, идет подготовительная работа к огромной съемке похорон, сложная и напряженная.

Вдруг где-то из соседней улицы послышался голос Довженко — его волевой голос командира, обращенный к ребятишкам:

— Хвопцы! Вы чего это порасселись на плетнях и на деревьях? А ну, марш оттуда!

И ребятишек будто ветром посметало со стрех, плетней и деревьев, и они, как груши, посыпались наземь.

Наконец появился сам Довженко, а следом за ним и его оператор Демуцкий. Глядя на собравшуюся массовку, Довженко спросил у Бодика:

— Сколько?

— Тысячи полторы.

— Маловато.

— Еще подойдут, — заверил Бодик.

— Сеня! — окликнул он Свашенко. — Как самочувствие?

— Хорошо! — ответил тот, поднявшись.

— Сегодня с вами покончим...

От слова «покончим» лицо Сени прояснилось блаженной улыбкой.

— Петро! — увидел меня Довженко.

— Я! — стремительно, по-солдатски подбегаю к нему.

— Оденьтесь! Я хочу видеть вас в образе Хомы.

— Есть! — отвечаю и иду к костюмерам переодеваться.

— Петрик! — слышу, как подозвал Довженко актера Петрика, исполнителя небольшой, но важной роли секретаря комсомольской ячейки, и начал объяснять ему значение и смысл его эпизода в картине.

Когда я переоделся, Довженко стоял уже на трибуне и показывал Петрику, как нужно будет ему держать речь перед колхозниками. И как заправский агитатор-трибун, он говорил:

— «Товарищи селяне! Товарищи колхозники! Сегодня мы хороним нашего дорогого товарища, тракториста Василя. Но пусть враг не думает, что Василь умер. Нет! Он жив и будет жить среди нас вечно! Враги этим убийством расписались лишь в собственной гибели. Поэтому мы сегодня будем хоронить Василя без попов и дьяков и будем петь песни о нем, как о живом Василе».

Я подошел к трибуне. Довженко, увидев меня в костюме Хомы, вдруг рассмеялся. Да так неудержимо, что и репетицию остановили, а он продолжал смеяться, осматривая меня со всех сторон и, как художник, оценивая каждый мой жест и каждую складку одежды. Я же прохаживался перед ним и так и этак, вынимал из кармана семечки, которые я специально достал у ребятишек, лузгал их, сплевывая через губу, как написано было в сценарии и как это проделывают сельские парни. А село я знаю хорошо, так как сам уроженец села, и мне легко было изобразить Хому таким, каким я получился в «Земле». Довженко улыбался. Видно было, что ему понравилось.

— Только не нажимайте,— говорит он мне,— кино не терпит наигрыша.— И дальше добавляет: — Вам нужно вжиться в образ, не снимайте пока костюм, походите в нем.

Я, довольный собой, подхожу в образе к моему дружку Свашенко, который скучал в ожидании своих похорон, вынимаю пачку папирос «Ростов-на-Дону» и весело предлагаю ему закурить. В это время слышу со стороны:

— Вот гадина! Как уж, подползает к человеку... Убить такого парня?!

Поворачиваю голову, как будто никого вблизи и нет, кто бы мог обо мне такое говорить. «А может, это не обо мне?» — подумал я. Но слышу снова:

— Змея!.. Вишь, как ластится, а нож в сердце держит.

Я снова обернулся и снова никого не заметил. Но по мне невольно пробежал холодок испуга. «Как бы чего не вышло,— пронеслось в голове,— пойду лучше и переоденусь, чтобы не слушать эти глупые реплики».

Тотчас же иду в помещение сельсовета, где находилась костюмерная, переодеваюсь и снова подхожу к Свашенко. Но по дороге уже слышу:

— Маскируется, паразит! Вишь, переоделся!..

Выйдя из себя, я чуть было не бросился на группу парней, стоявших возле, но не успел сделать и шага, как прозвучал резкий голос Довженко:

— Сеня! Ложитесь в гроб!..

Свашенко встал со стула и быстро направился к гробу. Все вокруг заволновались. Вижу, как повезли на телеге съемочную аппаратуру, чтобы установить ее для общего плана. А в это время Довженко стоял на трибуне и отдавал через рупор свои распоряжения:

— Бодик! Все те люди, которые расположились по улочкам, пусть выходят, как только заиграет оркестр, на площадь с цветами и песнями! И пусть движутся прямо на церковь... Слышите?..

— Добре! — отозвался Бодик, перебегая с улочки на улочку.

— Теперь слушайте меня все,— обратился к толпе Довженко.— Это лежит в гробу убитый тракторист Василь — артист Свашенко, которого мы сейчас будем хоронить. А это,— указывает на меня,— его убийца — артист Петр Масоха. Это он его убил!

Довженко вкратце рассказывает людям историю убийства.

И я увидел, как в меня вонзились тысячи ненавидящих людских очей. Послышался глухой ропот, от которого даже мертвый Сеня не удержался и приподнялся из гроба.

— Сеня! — разозлился Довженко.— Замрите в гробу!

И Сеня, как святой великомученик, блаженно улыбаясь, снова замирает. В толпе кто-то из девчат ойкнул, а некоторые удивленно раскрыли глаза, не веря тому, что человек может так добровольно, с блаженной улыбкой ложиться в гроб, чтобы умереть. Кроме того, я заметил, что люди становятся еще более сердобольными оттого, что именно живой человек ложится в гроб. А к себе, «убийце», я ощутил еще более лютую ненависть.

— Ты думаешь, падло, что это тебе так и пройдет?!.. — снова послышалось из толпы.

У меня от злости и необъяснимого страха поднялись волосы на голове, и я весь покрылся потом. Это странное состояние, между прочим, осталось у меня и по сей день, когда мне приходится играть отрицательные роли. Я завидую мужеству тех артистов, которые по своему амплуа вынуждены играть лишь убийц и злодеев. Обыватели часто относятся к ним, как к злодеям, и в жизни, а ведь среди них бывают и ангельские натуры. Во всяком случае после того, что произошло со мной на площади, я стремился играть только положительные роли. Я завидовал тогда «убитому» Свашенко, а сам — «живой» — готов был провалиться сквозь землю.

Пока я вот так рассуждал, Александр Петрович уже успел овладеть массой, перед которой он выступал как настоящий пропагандист новой, колхозной жизни. Он говорил людям о нищенской жизни крестьян в царской России, о том, что Октябрьская революция вывела людей на путь братства, равенства и благополучия, о том, что лучшие сыны народа, проливая кровь, погибли в борьбе за наше будущее и что только колхозы выведут крестьян на широкую дорогу процветания и счастья.

— Вечная память,— говорил Довженко, — лучшим сынам и дочкам, положившим свои головы за счастье народа! Слава про них останется навеки!

Когда Александр Петрович увидел на глазах слушателей слезы, он дал команду:

— Даня, аппарат!

— Можно снимать, Сашко.

Тогда Довженко махнул рукой Бодику, мол, «пошли!», и скомандовал оркестру:

— Музыка!

Грянул траурный марш. Да так грянул, что чуть не снес стрехи с хат. Под этот могучий, раздирающий душу и вместе с тем боевой марш двинулась с места торжественная процессия с гробом Василя. Довженко через рупор только отдавал приказания, направляя шествие массовки. Не нужно забывать, что «Земля» была еще немой картиной и правила поведения во время съемок отличались от звукового кино. Тогда режиссер, снимая кадр, мог во весь голос отдавать те или иные распоряжения, делать замечания актеру, оператору, помрежу.

Вот почему, когда перед киноаппаратом проходила процессия с Василем, Довженко бросал актеру:

— Сеня! А ну-ка веселей!.. Что за мерехлюндия? Разве у мертвого Василя может быть такое кислое выражение лица...

Шкурату — исполнителю роли отца Василя, который шел за гробом и плакал,— Довженко саркастически заметил:

— Степан Осипович! А ну без слез! Зачем распустили нюни? Великое горе бесслезное. Не слезами омываются тогда глаза, а сердце обливается кровью...

Под звуки оркестра могучей лавиной шли люди, сопровождая гроб, скорбно и торжественно... Вдруг Демуцкий перестал крутить ручку аппарата, подошел к Довженко, напряженно следившему за движением тысячной толпы, и флегматично проговорил:

— Сашко, кончилась пленка...

— Как?.. Ах, вы ж...— смачно выругался Довженко и крикнул в свой рупор: — Стой! Стоп! Назад! Еще раз сначала.

Пока массовка возвращалась на свою исходную позицию, Довженко закурил папиросу, которую я поспешил ему предложить, чтобы он успокоился. Но он все же задал взбучку операторам за их недостаточное внимание к работе и, пока те заряжали аппарат, обратился ко мне:

— Петро! Ну, как вам нравятся Ереськи?

— Замечательное село! — отвечаю.

— А какой красивый народ!.. Вы обратили внимание, какая здесь особенная порода людей, отмеченная внутренним благородством и культурой?..

— Замечательные люди! — отвечаю восторженно.

— Вы обратили внимание на их хатки, на их убранство?..

— Замечательные, прелестные! — продолжаю восхищаться я.— Подобное можно вычитать только в романах.

— Вот, вот, вы правы! — и Довженко берет меня за руку, продолжая говорить: — Теперь литература и искусство, наши театры порывают связь с землей, с фольклором, который сейчас, к сожалению, хиреет и отмирает! Украина в прошлом всегда была богата своим фольклором. Каждая губерния или район отличались не только своим диалектом, а и одеждой, песнями, танцами, обрядами. Это была чарующая география ковров, вышивок, корсеток. Сейчас же все это постепенно исчезает... Только капитализм может топтать народные традиции, унифицировать вкусы... А нам бы следовало бороться за сохранение тех богатейших соков народных традиций, которые дают животворную силу нашему социалистическому по содержанию и глубоко национальному по форме искусству. Мы не имеем права отрываться от животворящего источника народности.

Александр Петрович говорил пламенно и вдохновенно, заботясь о своем народе, его искусстве и чистоте социалистической идейности.

— Сашко! — окликнул его Демуцкий.— Уже все готово.

Довженко сразу поднес рупор ко рту.

— Приготовиться! — прозвучал его металлический голос.— Как там? Все ли на местах?..

Издали донесся слабый голос Бодика:

— Готово!

— Музыка! Оркестр!.. Даня, аппарат! Пошли!!! — взмахнул рукой Довженко.

Да как взмахнул! Пластика рук у него была необычайной. Ему могли позавидовать лучшие дирижеры мира.

Я стоял возле съемочного аппарата и никуда уже от него не отходил. Во-первых, это меня ограждало от надоедливых реплик со стороны. К тому же тут удобно было наблюдать за общим планом съемок.

Под маршевую музыку и под пение хлопцев и девчат двигались огромные массы людей. Из соседних уличек также появлялись люди с цветами и красными знаменами и, как буйные потоки, вливались в общую могучую реку. Все воссоединялось в едином громогласном звучании,

чего, к сожалению, тогдашний данин немой аппарат не мог зафиксировать. А это была бы величественная картина! Даже загрохотавший в это время в небе гром, грозный и раскатистый, как будто включался в общий аккорд людской скорби.

Вижу, как за гробом Василя идет полный горя актер Шкурат, за ним уже знакомые нам дед Никита, Полторадядька и другие. А дед Кылыман, тот—хитрец—вылез на высокий бугор и, опершись на свою «герлыжку», наблюдает оттуда за всем происходящим. Оттуда виднее. Со временем он, очевидно, будет рассказывать:

«Это было в тысяча, нет, нет, вру-вру, девятьсот... вру, нет, точно, в девятьсот... когда фотографировали «Землю»...»

В переднем ряду мы видим дядьку Корсуна, тетку Ганну и всех ереськовских «премьеров», которых Довженко поставил на первый план... И, конечно, среди девчат впереди Манька Мацюця — сестра того самого Федора Мацюци, который накануне погиб от кулацкого ножа. Ей не нужно было настраивать себя на актерский лад. Для нее и для ее подруг последние события соответствовали печальной картине похорон Василя.

Итак, я стоял, наблюдая за необычайной процессией, состоящей из артистов и крестьян, за тем, кто и как переживал, плакал или песни пел по убиенному мной Василю.

А где же мать Василя?.. Ах, да! Свашенко рассказывал мне, что ее уже отсняли. Это тот эпизод, когда она вышла из хаты и схватилась за живот, потому что, «повинуясь могучему приказу жизни» — как написано в сценарии,— она быстро вернулась в хату еще от ворот: пришло ей время родить. А «роды» у этой артистки (Мещерской) произойдут в декорации ее хаты на Киевской киностудии, после того как отснята будет летняя натура.

Почему-то не видно также и Наталки — любимой дивчины Василя? Исполнительница роли Наталки чудесная артистка Леля Максимова, как мне сообщили, тоже отснялась в последнем своем поцелуе с Василем и уехала домой, в Москву. Со временем ее вызовут в Киев, где в павильоне студии она узнает об убийстве своего любимого. Обезумев от горя, она будет рвать на себе одежду и, голая, бросаться из угла в угол своей хатенки, биться грудью об стены и срывать иконы. Все будет тонуть в ее страдании, все будет в ней протестовать.

Ну, хорошо, а где же дед Семен? Это тот самый старый дед, отец дядьки Опанаса, который перед смертью откусил кусочек груши, потом сложил руки на груди и, обведя всех провожающих его на тот свет родственников, сказал: «прощайте, я умираю» — лег и спокойно умер.

Мы знаем, что он умирает в начале фильма. Говорят, что его отснимут, когда закончат все массовые сцены. Если же летней натуры не хватит, то смерть деда перенесут на юг, в Сухуми. Поэтому-то мы сегодня не видим ни актера Н. Надемского — деда Семена, ни В. Красенко, исполнителя роли дедова побратима, который провожает его на тот свет. Но Красенко был уже в Ереськах и успел отсняться в знаменитом кадре деда

с волами, встречающего первый трактор на селе. (На экране получился предельно выразительный монумент, словно страж всему прошлому.)

Все остальные артисты были на местах, и поэтому беспрерывно снимался кадр за кадром, план за планом, переходя с одного места натуры на другое. Сельские «артисты» так вошли в свои роли, что трудно было отличить их от настоящих, а киноактеры так были правдивы, что стерлись грани между игрой одних и других, между съемками и подлинной жизнью.

Я все время помогал операторам переносить штативы, чтобы ускорить съемки. Но, очевидно, я это делал и потому, чтоб не слышать надоевшие уже мне реплики, которые преследовали меня.

А люди все шли за гробом и шли, без крестов и хоругвей, без попов и дьяков, без церковного пения «Вечной памяти», а с красными бантами и цветами, с возвышенными революционными и чудесными народными песнями. Шли торжественно, печально. А на безоблачном небе всем на удивление загремел неслыханной силы гром, сотрясая иссохшую землю.

— Видишь, паразит, что ты наделал?!..— снова послышалось сзади.

Я осатанел. Не помню уже, как я повернулся, приподнял кулак, чтобы ударить, но перед собой увидел старенькую бабку, которая, крестясь, испуганно говорила мне:

— Ну добре, коли бога нету!.. А если он есть... что тогда?..

— Нет бога! Слышите? Нет! — неистовствовал я.— Ежели б он был хотя бы поганенький, то не допустил бы такого издевательства надо мной!

Разойдясь от злости, я уже, не помня себя, говорил словами дядьки Опанаса из сценария. Бабка же в испуге метнулась в сторону и быстро потопала вместе с похоронной процессией.

Я не мог больше помогать операторам и вскоре ретировался домой. А к вечеру заглянул ко мне Сеня и рассказал, как происходили дальнейшие съемки: как его несли мимо садов и огородов, как подсолнухи и цветы касались его лица и как все потом остановились на кладбище и «я, на радость всем присутствующим,— говорил Сеня,— встал из гроба и сел в тени под акациями отдохнуть». Потом успели отснять только Петрика, эпизод, где он, обращаясь к дядьке Опанасу, стоящему в толпе, говорит на прощание: «Не грустите же, дядя Опанас! Хотя ваш Василь и погиб, но слава о нем пролетит по всему свету, как аэроплан, который, вон видите, летит над нами!»

Петрик показывал рукой вверх, и люди всматривались в синеву небес, хотя аэроплана там, конечно, и не было!

Пока я внимал рассказу Свашенко, мне думалось: «Что значит Слава — прихотливая и несправедливая. Один пролежал целый день в гробу, а потом просидел после ничегонеделанья в тени, отдыхая в прохладе, и ему — Слава. Другой же, целый день преследуемый злыми окликами, измученный и истерзанный, бесславно скрылся от недобрых взглядов восвояси...» Я, конечно, не признался Сене, что меня целый день терроризировали недобрыми словами. Мало ли чего: а может, мне все это только послышалось?..

Прощаясь, он уведомил меня, что на завтра планируются съемки эпизодов Хомы, то есть мои эпизоды, и я скорее лег спать. Проснулся я очень рано, умылся, позавтракал и побежал к сельсовету готовиться к съемкам. Там уже с раннего утра копошились костюмеры, реквизиторы, рабочие. Вот уж трудовой народ! Они отдыхают лишь тогда, когда несъемочная погода, когда небо заволокли тучи или моросит дождик, вот тогда им раздолье!

Также неизвестно было, когда отдыхал или спал Довженко. Казалось, что он всегда находился в постоянном движении. Костюмеры сообщили мне, что уже на рассвете слышали его голос.

Наконец-то подошли и мои съемки. Они происходили на одной из огромных зеленых площадей села, на развилке трех улиц. По одной из них в сопровождении церковного регента идет к площади пьяный, как дым, Хома. Пританцовывая, он горланит на все село:

— Качайте меня, заплачу!

Вдруг из соседней улицы подбегает к нему запыхавшийся подкулачник Устим (не помню уже фамилии артиста, но исполнение им этого эпизода было неповторимым).

— Хома! Хома! — остановил он меня посреди площади. — Василь трактором перепахал наши межи!

От такого страшного известия я сразу отрезвел и замер. Все затихло. А где-то со стороны слышу:

— Горланишь, подлец?.. Горлань, горлань... Кость тебе в горло...

Я уже так привык к подобным репликам, что, не обращая внимания на них, продолжал дальше пребывать в состоянии лютой ненависти к Василю, которого я — Хома — решаю убить.

— Хорошо! — слышу издали одобрительный голос Довженко.— Стойте на месте. Крупный план...

Довженко оторвался от группы кинооператоров, снимавших мой общий план, и подошел, улыбаясь, ко мне. Молча поправил нависшую из-под моего картуза прядь волос и стал похаживать вокруг меня, улыбаясь, пока операторы не поднесли ко мне впритык свой киноаппарат. Затем, отсняв мой крупный план, Довженко попросил меня переодеться для второго эпизода, который должен был сниматься где-то за селом, на огородах и полях. Сняв сапоги, пиджак и картуз, выдернув рубашку из штанов, простоволосый и растрепанный, я превратился в отвергнутого богом и людьми полубезумного Хому, не находящего себе места на земле. В это время подъехала подвода, вся группа уселась на нее, и мы отправились к месту съемок.

А теперь представьте себе украинское поле на краю села, за кладбищем, там, где кончаются покосившиеся кресты на могилах усопших предков и расстилаются уже полосы ржи, цветущей гречки, баштаны огурцов и дынь, подсолнухов и других злаков, зреющих под благодатным солнцем на той земле, за которую идет смертный бой и из-за которой убили Василя — первого тракториста на селе. Вот сюда и убежал кулак Хома, преследуемый печальной и грозной симфонией похорон. И, как загнанный зверь, он мечется по полю, оглядываясь во все стороны — нет ли погони за ним. Потом

остановился среди цветущей гречки и во весь голос закричал в направлении села: «Я!.. Я убил его!.. Ночью, когда все спало... А он шел по улице один!.. и танцева-ал!..» И Хома танцует, подражая танцу Василя, но исступленно, как вызов, как последние судороги обреченного на смерть. Наконец в изнеможении падает наземь и вкручивается головой в землю, как червяк.

Страшная сцена, в которую я старался вложить весь свой творческий пыл, всю силу воображения и темперамента. Мне было приятно, что там, на поле, не видно было людей; вдали кинооператоры, посреди поля — я, а надо мной лишь поющий жаворонок, вот и все. Я был огражден от язвительных реплик со стороны. Правда, уже к концу съемки вдали появились детишки, которые, притаившись за бугорком, следили за моей игрой. (Нигде от них не спрячешься!)

Вокруг же были тишина и покой. Лишь в спокойном небе, как вчера на похоронах, вдруг прокатились раскаты грома.

Но вот незаметно для всех в безоблачном пространстве образовалась еле заметная тучка, которая все увеличивалась и увеличивалась. А когда мы заканчивали съемку, неожиданный порыв ветра уже вывалакивал прямо над нами грозную дождевую тучу. Блеснула молния, грянул гром. «Успеть бы скорее»,— засуетились мы, укладывая на подводу свой реквизит и аппаратуру, но дождевые капли настигли нас, когда мы приближались к селу. Добравшись до первой сельской стрехи, мы уже были наполовину мокрые. Дождь полил как из ведра. Влагой орошались поля, огороды, баштаны, сады, прибивалась пыль на дорогах, омывались земные плоды. Мы стояли, запыхавшись, глубоко вбирая грудью озонистую дождевую прохладу. А дождь неудержимо лопотал, будто конские копыта били по высохшей земле. Вот образовались уже дождевые лужи, на которых поднимались водяные свечи, превращающиеся в пузыри, плавающие по воде.

Довженко стоял в своем чумацком убранстве и, сосредоточенно наблюдая, как падает дождевая дробь, о чем-то думал. Сложив руки на груди, он будто сливался с природой, вслушиваясь в нее. (Никто не мог быть сосредоточен так, как Довженко!) Возможно, он под впечатлением этого ливня придумывал концовку для своей «Земли»: «...и на пыльную знойную землю полился дождь, крупный и теплый...

Вскоре были омыты сады, огороды, баштаны, поля. На чистых яблоках и сливах... переливались чистейшие капли, дрожа и перекатываясь с плода на плод...»

А кто это там примостился на призьбе под хатой и уже крутит ручку киноаппарата? Конечно, наш неусыпный оператор Даня Демуцкий, соратник и друг Довженко! Ничто не проходило мимо его аппарата, мимо его жадного внимания художника, который ни в ясную погоду, ни в дождь не теряет возможности хоть что-нибудь да отснять. Вот и сейчас, когда дождь стал утихать, Демуцкий, воспользовавшись этим, уже снимает дождевые капли в саду, которые скатываются с яблока на яблоко кристально чис-

тые, как слезы. Затем он углядел огромную, животастую тыкву, вылезшую из ботвы,— он и ее фиксирует на пленку. Где какой цветастый листик или необычный луч света промелькнет перед его глазами, Даня ничего не пропустит и отснимет. А потом, просматривая отснятый материал, мы всегда были приятно поражены сюрпризами даниных натюрмортов. И не удивительно, что «Земля» заканчивалась такими чудесными фотографиями дождя, земных плодов и кристальных дождевых капель — чарующим гимном природе. Гимном, пропетым не только режиссером, но и оператором Даниилом Порфириевичем Демуцким, небольшого роста человечком, с головой, как репка, с двумя пучками бровей, нависших над ясными глазами, интимными и пристальными. Тихий и скромный, малозаметный — он больше молчал и слушал. Это он, Даня,— гениальный исполнитель художественных замыслов Довженко в «Земле». Это он неповторимо отобразил на пленке и волнующееся море ржи, и знаменитых волов, и танец Василя, и смятенных коней. Помните мчащихся коней? Когда хоронят Василя, когда поп в церкви бессильно возводит руки к богу, не находя ответа, когда дивчина Наталка, протестуя против убийства любимого ее Василя, рвет на себе одежду и убийца Хома, как безумный, мечется по полям и огородам,— кони вихрем летят, встревоженные и неудержимые. Будто крик людской или стон, будто призрак стоголовый, гривастый, внезапно появившийся из-за горы и так же исчезнувший в долинах и ярах! А знаменитые подсолнухи и яблоки, которые как бы падают с экрана! А дождь, а... все, что он, оператор-чародей, отснял, все на экране будто дышит и поет, излучает аромат самобытной и дивной украинской природы.

После съемок и дождя я шел домой. Не знаю, есть ли что более приятное на свете, чем дышать после грозового ливня. Да еще на селе, где особенно чувствуешь аромат природы. Дыша полной грудью, я шел по селу, вспоминая весь свой трудовой день. Вдали стояла группа мальчишек. Один из них, наименьший, указывая на меня пальцем, говорил:

— Вот это тот алтист, которого я видел на поле. Он, как сумасшедший, бегал по полю, а потом хотел головой зарыться в землю.

Это был, очевидно, один из тех, кто наблюдал за мной вдали из-за бугра. Не обращая на них внимания, я иду дальше. Вдруг ко мне доносится густой бас:

— Так ему, гаду, и следует!

Но я не обращаю уже внимания, утомленный и счастливый прихожу домой.

...И вот сейчас прошло уже около сорока лет с тех пор, как я снимался в «Земле». Сорок лет! Целая вечность! Несмотря на это, я с трепетом вспоминаю то незабываемое время, когда я еще молодым-молодым снимался в Ереськах в картине «Земля» и мне улыбался Довженко...

— Счастливый! — слышится снова мне.

— Да, это счастье...— отвечаю я, заканчивая свои воспоминания.

За рубежом

„17-я параллель" Йориса Ивенса

В Париже состоялась премьера нового фильма Йориса Ивенса «17-я параллель».

Многие французские газеты и журналы опубликовали рецензии, интервью и другие материалы, связанные с новой картиной прославленного режиссера.

«— Телевидение нас «насытило» военной кинохроникой, — говорил Ивенс, — но оно не раскрыло нам оборонную мощь народа, живущего под бомбами, не показало, как вьетнамцы живут и сражаются изо дня в день. И тогда мы решили показать основные черты всенародной войны, могущей, быть может, повлиять на ход современной истории.

Наша киноэкспедиция отправилась в самые «жаркие» места 17-й параллели, куда еще не был допущен ни один иностранный кинематографист. Это фронтовая линия Винь Линь, которую называют «линией огня». Мы также снимали сопротивление народа, подвергающегося обстрелу тяжелой артиллерии с Юга и морской артиллерии 7-го американского флота». («Юманите»)

«Это фильм, в котором с полной очевидностью проявился гений его создателя...» Ивенс «властвует над кинематографической формой». «Фильм «17-я параллель» — в первую очередь акт непосредственной и полной поддержки дела вьетнамского народа», — пишет кинокритик Альбер Сервони.

Интересны ответы Ивенса на вопросы Сервони о том, как создавался фильм. Приводим вкратце некоторые высказывания Ивенса.

«— Конечно, это фильм «завербованный», таковы были основные намерения. Я хотел сделать этот фильм в наиболее ясном, простом стиле. Для меня фильм «17-я параллель» — новый этап



в раскрытии вьетнамской действительности. Фильм на стороне вьетнамцев в их справедливой борьбе.

...Я не создавал фильм, я ж и л в этом фильме.

...В нашем двухчасовом фильме 40 минут идут синхронные кадры. Не так было легко снять их во время военных действий, на линии огня!

...Оператор должен заставить свою кинокамеру «думать». Вьетнамские операторы — замечательные мастера, особенно в области репортажа, — война их этому научила; однако я стремился к тому, чтобы они усвоили с т и л ь, который я намерен был придать этому фильму.

...Я сам пытался было наговорить дикторский текст (как я это сделал в фильме «Небо и земля»). Но, если можно так выразиться, сам фильм меня отторгнул, я оказался «несовместимым» с материалом, он существовал сам по себе. ...Тогда Марселина Лоридан* предложила, чтобы о происходящих на вьетнамской земле событиях рассказывала одна из вьетнамских патриоток. И тогда все стало на свое место.

...Монтаж картины «17-я параллель» несхож с монтажом фильма «Небо и земля». На этот раз я монтировал не к а д р ы, я монтировал ч у в с т в а.

...Марселина Лоридан возвратилась во Вьетнам и показывала там наш фильм. И больше всего меня тронула оценка его одним вьетнамским руководителем. По его мнению, «17-я параллель» — это «тяжелая артиллерия, направленная против общего врага».

(«Франс нувель»)

«Йорис Ивенс и Марселина Лоридан многие недели провели с жителями села, расположенного на «линии огня». Вместе с киногруппой вьетнамских кинематографистов они подчинили ритм своего существования ритму жизни крестьян-солдат. Они снимали этих крестьян-солдат — как те возделывают рисовые поля, прореживают рис, засыпают воронки от бомб, стреляют во время тревоги по вражеским самолетам, берут в плен сбитого

---

* Ближайший помощник Ивенса по фильму «17-я параллель».

ими летчика-американца, как, проявляя чудеса изобретательности, они используют в хозяйстве обломки американских самолетов и неразорвавшиеся бомбы, патрулируют побережье, тренируются для рукопашных схваток на случай неприятельской высадки, подбирают раненых, гасят пожары... И все это делают, сохраняя поразительное спокойствие, уверенные в том, что ничто не сломит их стремления победить, ничто не поколеблет их высокий моральный дух.

Американская военная машина никогда не сможет победить... В этом фильме дан потрясающий образ народа, решившего сражаться до последней капли крови за свою территориальную неприкосновенность, за свою независимость. Это главное, что встает перед нами в фильме Йориса Ивенса, где ярко проявился гуманизм, характерный для всего творчества большого кинорежиссера. Этот фильм — настоящая трагическая поэма во славу вьетнамского народа, это — гимн свободе».

(Из статьи Франсуа Морена в «Юманите-Диманш»)

«...В год, когда ему исполнится 70 лет, прославленный документалист Йорис Ивенс, прозванный «летучим голландцем», обогатил свое творчество выдающимся произведением — «17-й параллелью»; несомненно, эта лента — значительное явление культуры нашего времени.

Уже более сорока лет, как, сохраняя молодость, стойкость, скромность и совершенное владение мастерством, Йорис Ивенс продолжает выполнять дело, которому себя посвятил: он стремится быть бойцом своего времени, быть всегда на передовой, всегда на боевом посту со своей кинокамерой в руках. Снимает он не просто живописные кадры, а то главное, ради чего люди борются, страдают, надеются, умирают...

Йорис Ивенс почти три года снимал во Вьетнаме, откуда он привез немало ошеломляющих кадров; они вошли во многие фильмы — в горестный «Небо и земля» — свидетельство о сопротивлении Северного Вьетнама американской агрессии в воздухе, «Далеко от Вьетнама» и другие.

Фильм «17-я параллель» идет около двух часов; технические достоинства его бесспорны (если учесть условия съемок и то, что он снимал 16-мм камерой). Мы видим один из самых грандиозных и достоверных документов о войне. Война эта не походит ни на какую другую; фильм, сделанный в безыскусной оригинальной манере, с суровой сдержанностью, ясно показывает нам: этой войне противостоит весь народ... Быть может, эта лента эквивалентна таким творениям мирового искусства, как «Бедствия войны» Жака Калло или «Бедствия войны» Гойи.

«То, что мне довелось увидеть,— сказал Йорис Ивенс по поводу своего фильма «Небо и земля»,— это порыв, мужество, героизм целой страны, вставшей на защиту своих элементарных прав, независимости, свободы». Это определение, разумеется, годится и для «17-й параллели» — поэмы о героизме, о жизни и смерти, о человеческом разуме, который усиливает этот героизм, делает его решающим моральным оружием народа, стремящегося не просто выжить, а п о б е д и т ь. Цель фильма — не только запечатлеть, как народ живет под бомбами, а помочь понять, почему этот народ с поразительным спокойствием не поддается шквалу огня, обрушившегося на него, словно непрестанно доказывая формулу Хо Ши Мина: «Мы противопос-



тавляем оснащенной электронной техникой войне американцев войну народную».

Именно поэтому Йорис Ивенс избрал местом действия своего фильма самый «жаркий» пункт агрессии, расположенный на границе «демилитаризованной зоны», на северном берегу реки Бен Хай в нескольких сотнях метров от 17-й параллели.

И чудо в том, что в этом адском апокалипсисе жизнь продолжается, налаживается по новым нормам, в новых ритмах, приспосабливаясь к сложной системе тревог, убежищ, подземных траншей.

Война и опасность сплачивают народ, вдохновляют его воображение, обломки сбитых самолетов противника и неразорвавшиеся бомбы поставляют вьетнамцам самые неожиданные материалы, которые они изобретательно используют для хитроумных поделок («Эти «детали» лучше, чем присланные из Ханоя»,— с юмором утверждает велосипедист, приделавший к своему велосипеду обломок американского самолета.) Типография местной газеты работает в подземном убежище; под землей же находятся операционная госпиталя, удивительная деревенская школа, где во время тревоги спокойно читают «Скупого» Мольера...

В каждом кадре нас потрясает величественное достоинство этих людей, которые сделали землю своей союзницей...

...Душа болит при виде опустошений и развалин, при виде страданий и горестей, причиняемых этому мирному народу.

...Потрясает великолепный финальный эпизод — девятилетний мальчуган, живущий на Юге, близ базы американских вертолетов, рассказывает о том, как благодаря его точным сведениям эта база была уничтожена бойцами ФНО.

Йорис Ивенс не просто (и в который раз!) успешно завершил свою смелую миссию, он сделал неизмеримо большее: он создал шедевр во славу человека».

(Из статьи Мишеля Капденака в «Леттр франсез»)

Перед фестивалем в Пуле

К. Парамонова

Прошедший год был для югославских кинематографистов творчески плодотворным. Он отмечен большими удачами многих художников на международных экранах, созданием интересных, хотя и во многом спорных экспериментальных фильмов. В лучших своих произведениях югославские кинематографисты ставили актуальные проблемы современности. В них ощущается беспокойство художников за нравственное воспитание молодого поколения. Им присущ социальный аспект, в них звучат философские размышления о человеке, его месте в жизни, ответственности общества перед индивидуумом и личности перед обществом. Радовали и поиски художников в области формы, попытки найти разнообразные средства кинематографической выразительности, эксперименты в области монтажа, цвета, сюжетосложения, ритма.

Есть, однако, и другие, менее радужные, но не менее типичные для югославского кино черты. Мне кажется, это прежде всего недостаточное жанровое разнообразие фильмов и некоторая тематическая однотипность произведений, рассказывающих о современности. Сюда же приходится отнести сильно ощутимую тягу к внешней развлекательности, так сказать, откровенному коммерциализму, объясняемую сложными условиями национального производства и проката фильмов; эстетизацию жестокости и некоторые штампы, возникшие под очевидным влиянием западного кино.

Мне довелось посмотреть недавно тринадцать фильмов производства первой половины 1968 года. Просмотры эти подтвердили справедливость сложившегося у меня еще прошлым летом, во время фестиваля в Пуле, представления о югославской кинематографии. Правда, такие видные режиссеры, как Велько Булайич, Александр Петрович, Пуриша Джорджевич, Владимир Погачич, Душан Макавеев, находятся, так сказать, в пути, их фильмы будут показаны лишь летом. Однако и просмотренные фильмы дают, как мне кажется, достаточную пищу для размышлений о киноискусстве Югославии.

Режиссер Миленко Штрбац закончил работу над фильмом «Невпопад» по собственному сценарию. В этом фильме показана жизнь в заброшенном горном селе и современном Белграде, поставлен ряд актуальных жизненных проблем. Герой фильма — горец Яблан, бывший партизан, руководитель сельскохозяйственного кооператива — в результате несчастного случая стал инвалидом. Привыкший всегда быть, как говорится, на передовой линии, не раз рисковавший жизнью в трудные дни народной борьбы, теперь он обречен на полную неподвижность и бездействие. Все тяжести жизни свалились на него и его мужественную жену. Пенсия в 8 тысяч динаров очень мала, чтобы Яблан с семьей мог безбедно жить на нее. Хлопоты о повышенной инвалидной пенсии с учетом его бывших боевых заслуг не увенчиваются успехом. Вместо постановления о пенсии герою приносят орден. А в это время молодой журналист написал о Яблане статью и сделал о нем телепередачу. Жизнь, показанная в передаче, трудности быта Яблана, привлекли внимание не только к герою передачи, но и к автору, получившему за эту передачу премию. Возникает много жизненных социальных проблем, о которых автор фильма заставляет размышлять зрителей. Правдиво показанные трудности жизни человека, который в прошлом был активным членом общества, формализм в решении его «личного вопроса», бюрократизм в ин-

станциях вызывают справедливые чувства: общество не должно забывать о своих героях, о тех, на чьи плечи легла в свое время тяжесть войны и первых восстановительных лет. Проблема добра, отзывчивости встает в фильме в плане социальной ответственности нового общества перед каждым человеком.

Привлекательно в фильме Штрбаца то, что автор не смакует трудности, хотя честно обнажает их, понимает противоречивость ситуации, не акцентирует внимания зрителей на противоположности между трудной жизнью села и более благополучной жизнью города, хотя и не скрывает этого. Фильм отличается объективным, трезвым и в то же время действенным отношением автора к современным социальным проблемам. В нем звучит истинный гуманизм художника, требующего не только доброты от каждого человека в отдельности и общества в целом, не только крепкой памяти о том, что сделал каждый полезный член общества, но и высокой нравственности от всех людей, обязанности каждого быть деликатным, чутким в решении сложных социальных проблем. Штрбац доказывает, что эти проблемы нельзя решать «обобщенно», исключая из этой абстракции индивидуальность человека, что надо учитывать сложность, противоречивость жизни и исходить из высоких моральных принципов современного общества. Позиция художника — мужественная, гражданская, а средства, которыми он оперировал, создавая фильм, доступны любому зрителю. Порою он просто документально воспроизводит обстановку города, деревни, городской квартиры или деревенского дома. Оператор М. Миливоевич выразительно передает в этих как бы подлинных кадрах существенные черты обстановки. В фильме нет ни позы, ни витиеватости: все просто и сложно, как проста и сложна в своем течении жизнь, увиденная глазами честного художника, которому небезразлично, что светлое, прекрасное еще сосуществует с неустроенностью и болью отдельного человека.

Менее основательной мне представляется позиция другого югославского художника — режиссера Живойина Павловича. Как и прошлогоднее «Пробуждение крыс», его новый фильм «Когда я буду мертвым и белым» повествует о болезненных, трудных проблемах общества. Это рассказ о молодом человеке, не нашедшем правильного пути в жизни и погибшем так же глупо, как глупо он жил. Роль эту хорошо исполняет Драган Николич, и, главное, он привносит в фильм юмор и порою даже, вопреки драматической ситуации, посмеивается над своим героем.

С одной стороны, в творчестве Ж. Павловича привлекает бескомпромиссность в отношении «трудных» явлений, о которых он повествует. Он не строит иллюзий по поводу известной части молодежи, вступившей на путь приспособленчества. При этом для него не столь важно показать пути исправления этих молодых людей, сколько привлечь внимание зрителей к неблагополучию в окружающей жизни, вскрыть социальную основу явления.

Герой фильма Янко — по прозвищу Джимми Барка — лишен работы. Безработица сделала из молодого человека, в сущности, люмпена. Он, как ему кажется, хотел бы стать человеком определенного дела, но он уже сломлен. Мелкое мошенничество, карманное воровство, существование за счет женщин куда легче и доступнее для него, чем честный труд, о котором он, в сущности, уже

и не думает. Бесспорно, много правдивого в этом мрачном, полном безысходной боли фильме. Однако если правда фильма «Невпопад» свидетельствовала о широте мышления художника, то замысел и стилистика фильма «Когда я буду мертвым и белым» заставляют думать о некоторой односторонности автора. Нельзя в судьбе человека винить только общество, случайность социальных перипетий, определенные пороки людей, занимающих, скажем, руководящие места. Да, плохой был управляющий на предприятии, где работал Янко, он соблазнял девушек и больше, чем судьбой подопечных ему людей, занимался охотой. Но разве только он, вынужденный уволить Янко с работы, виноват в том, что и весь дальнейший путь юноши был ложен? Все плохо, все мрачно, и нет выхода из этого мрака для героя фильма. Как бы утверждая это, автор показывает нелепую смерть Янко в туалете от пули разозленного им же управляющего.

Я верю, что социалистическое искусство лишь тогда достигнет непревзойденной мощи, когда художники научатся проникать в самые сложные явления жизни и будут своими произведениями освещать путь вперед. Живойин Павлович словно не видит, не хочет ничего видеть, кроме явлений болезненных. Он обобщает их, концентрирует мрачное, темное. Может быть, это только еще поиски художника, может быть, это реакция на примитивизм многих фильмов о современности — может быть... Но картину «Когда я буду мертвым и белым» смотреть трудно. Даже солнечный день в ней видится через самые темные очки. Грязь, хлам, задворки, воровство, мошенничество, жалкие в своей похоти женщины, живущие в антисанитарных условиях,— все это слишком сконцентрировано; живая мысль художника о молодом поколении и ответственности общества за изломанные жизни утрачивает ту силу, которой она могла бы обладать без искусственного сгущения красок.

О современности рассказывают и две комедии: «Несбыточные мечты» (режиссера Сойя Йованович, автор сценария Бора Разич) и «Бедная Мария» Драгослава Лазича по сценарию Любиши Козомара и Гордана Михича.

Достоинство фильма «Несбыточные мечты» — превосходная игра Мии Алексича — исполнителя главной роли продавца универсального магазина, болезненного киномана. Не претендующий на большие обобщения, фильм этот во многих своих сценах увлекателен, по-настоящему смешон и, безусловно, найдет своих поклонников.

«Бедная Мария», на мой взгляд,— большая и досадная неудача.

Речь в фильме идет о деревенской девушке, мечтающей выйти замуж за маляра. В погоне за женихом-пьяницей Мария, хрупкая, болезненная девушка, не раз падает в обморок, ее принимают за мертвую, хоронят, а она снова и снова «восстает» из гроба... Нет в этом фильме чувства меры, юмор груб, бестактен. Жаль смотреть на великолепных актеров Милену Дравич и Любишу Самарджича, столь популярных и любимых не только в Югославии, но и у нас, исполняющих в этом неудачном фильме главные роли.

Но хотя произведений на современную тему среди виденных мною 13 картин больше не было, хочется здесь же сказать еще о двух фильмах. Ведь, как известно, современное звучание художественного произведения отнюдь не всегда совпадает с современным жизненным ма-

териалом. «Маленькие солдаты» Бато Ченгича по сценарию Мирко Ковача и «Лелейская гора» Здравко Велимировича по сценарию Бранимира Щепановича, созданные на материале военных лет, кажутся мне современными, актуальными.

«Маленькие солдаты» — рассказ о сиротах, чьи отцы и матери погибли во время войны, о детях, многие из которых не только видели горе и страдания, но и сами убивали. Война не только сделала их несчастными, но и озлобила, ожесточила их. Они не могут забыть своих страданий, тоскуют по материнской ласке, по теплоте отцовского слова и живут, играя в войну, постоянно чувствуя себя воинами. Добрая воля народа собрала этих детей в заброшенном монастыре, дала им пищу, оставила с ними воспитателей — бывшего воина и женщину, ухаживающую за ними. Дети сыты, они в тепле. Но война для них все еще не кончилась. Именно война определила их характеры, вселила в их души несвойственные этому возрасту чувства, искалечила их психику, ожесточила.

Вот к этим детям, в их дом «военных сирот», попадает мальчик-немец, сын офицера. Воспитатель — умный и добрый человек — научил его солгать детям и сказать, что он не Ганс, а Божко и отец его партизан, запретил ему говорить по-немецки. Но ребенок есть ребенок: однажды он выдал себя и подвергся жестоким мукам. Такова фабула фильма. Но содержание его гораздо сложнее. В первую очередь — это антивоенный фильм. Что кроме ненависти к войне может вызвать картина, показывающая несчастных, искалеченных детей? Но мысль о войне, о ее пагубных последствиях для человечества сложно интерпретируется в фильме. Авторы повествуют не просто о детях-сиротах, а о тех, кто видел истязания своих родителей, тех, у кого на глазах убивали отцов, матерей и кто еще и сейчас получает письма о гибели близких и живет мыслью о мести. Для этих детей война не кончилась с фактическим ее завершением. Печать ее навсегда останется в их душах. Вот почему с такой резкостью режиссер показывает неестественную жестокость детей, допуская, правда, при этом ненужные излишества. В сценах насилия над воспитательницей, в сценах пыток Ганса авторам изменяет чувство меры, и поэтому эти сцены менее впечатляют, чем те, что сделаны с бо́льшим художественным тактом. К числу последних, например, относится сцена в горах, когда дети находят старый горн, сзывавший, по преданию, воинов, и маленький мальчик кричит в него о самом желанном для себя — о матери: может быть, она отзовется на его крик. Фильм обладает большой эмоциональной силой, и спорить с постановщиком хочется лишь о чрезмерности в изображении жестоких сцен и о концепции образов старшего мальчика сироты Бомбаша и Ганса.

Бомбаш — вожак детей. В нем с особой силой проявляются черты не только жестокости, но и мстительности. Дети не должны мстить и не должны платить за грехи отцов, говорится в фильме устами одного из героев. Бомбаш же в своей неудержимой ненависти тоже сеет зло. Он убивает человека, насилует учительницу, пытает Ганса, устраивает дебош, когда воспитатель заставляет его снять военную форму. В этом образе ощущается уже не просто протест художников против жестоких последствий войны, а нечто иное, для меня лично не совсем ясное. Особенно странно выглядит этот образ в сопоставлении с образом немецкого

мальчика. В отличие от югославских детей, рано узнавших войну и потерявших свои семьи, Ганс помнит отца, он успел получить в семье необходимое воспитание. Он способен подавлять свои чувства, понять ненависть к нему мальчиков, оценить доброту воспитателя. Он не сгибается под ударами мальчиков и стоит, не шелохнувшись, когда те закидывают его грязью. Поистине великолепное терпение, возвышающее его над импульсивным гневом взбунтовавшихся детей-сирот. И среди этой массы разгневанных детей едва слышится голос одного из сирот, умоляющих не делать Гансу ничего плохого. Итак, на одном полюсе жестокий мститель Бомбаш, а на другом — Ганс с его терпением и достоинством. Противопоставление явное, может быть, не зависящее от воли авторов. Так получилось потому, что нет в фильме других столь подробно разработанных характеров. Разве только еще один образ — мальчика Толи, к которому вернулся отец-партизан. В фильме есть очень сильная сцена их встречи. Сын не узнает отца, хотя душу его наполняют радость и жажда ласки. Дети издали широко открытыми глазами смотрят на происходящее... Мало слов в этой сцене — но много мыслей и чувств возбуждает она. И все же образ Толи теряется в общей массе. Он не решает концепции фильма. И поэтому хочется задать авторам вопрос: создавая столь сильный, впечатляющий фильм против войны, ее жестокости, зачем они на первый план выдвинули линию своеобразного «реваншизма» Бомбаша? Как следует понимать финал фильма, в котором, как в начале за немецкой овчаркой, дети гонятся за Гансом? К счастью, ему удается бежать... Экран заполняет огромный шар небесного светила, стрекочут цикады. Мысль, мне кажется, выражена в итоге слишком уж расплывчато.

А между тем фильм очень впечатляющ. Бато Ченгич снимал до этого короткометражные документальные фильмы. Его дебют в игровом кино свидетельствует о том, что югославская кинематография приобрела настоящего художника. Он оперирует языком реалистического искусства, умеет выразить яркие, сильные чувства и пробудить у зрителя глубокие размышления. А это и есть, наверное, самое главное.

Фильмы, построенные на материале военных лет, за последнее время стали глубже, сложнее по содержанию. Но самое ценное — их пафос обращен к современности. В них не просто восстанавливается тот или иной реальный или возможный в действительности факт; в них бьется мысль, важная для нас сегодня, актуальная для нашего мирного времени. В этом плане показателен фильм «Лелейская гора». Действие его происходит в Черногории, куда партия послала студента Ладо Тойовича для выполнения ответственного задания. В трудных горных условиях, окруженный врагами, встретивший на своем пути немало бывших товарищей, отказавшихся от борьбы,— коммунист Ладо выдерживает все испытания. Его вдохновляет память о своем командире и доверие партии, пославшей его в логово врага. Трудности ситуации, в которой оказывается Ладо, требуют напряжения физических и духовных сил. Ему все надо решать самостоятельно, исходя из сложившихся обстоятельств, решать, как поступить, когда эти обстоятельства требуют мер, противоречащих обычаям коммунистов. Ладо, например, не должен брать остатки жалких продуктов у обескровленного войной населения, не может

убить, даже защищаясь. Между тем вокруг него враги, четники, не щадят коммунистов, они убивают, травят, преследуют, как хищного зверя, каждого, кто возбуждает в них подозрение. И вот, воссоздав эти реальные исторические условия, авторы фильма пытаются сделать главным в своем анализе — психологию, душевный мир героя. Ладо действует в одиночку, поэтому средством, позволяющим раскрыть его переживания, его внутреннюю борьбу, авторы выбрали ретроспекцию и те порою ирреальные видения, которые преследуют героя. В его сознании проносятся трагические дни, когда была убита его подруга по университету, по борьбе; встает перед ним образ отца в национальной одежде, красивого, молодого, каким Ладо его даже не помнил; порою, измученный, он принимает корни деревьев за страшные призраки и видит перед собой образы истерзанных, замученных людей; иногда перед ним, как живые, возникают близкие ему люди, о которых он думает и перед которыми он мысленно держит ответ, проверяет свою совесть. Все эти видения, занимающие в фильме большое место, благодаря отличному мастерству оператора С. Лисецкого органически сочетаются с событиями, происходящими в реальном бытии героя. Однако режиссер чрезмерно усложняет язык фильма. Такие часто повторяющиеся образы, как сумасшедшая, дико хохочущая женщина, старик с гробом, вещающий о гибели всех, кто взбирается на Лелейскую гору, и некоторые другие порою делают монтаж фильма излишне нервозным и придают всему повествованию этакий «пугающий» зрителя характер. Фильм бесспорно интересен попыткой переместить внимание зрителя в событийном произведении с действия на психологию героя, увидеть в самых неожиданных, острых ситуациях процесс внутренней борьбы, процесс мышления человека. Авторы сумели, поставив своего героя в реально очень сложные обстоятельства, показать высокие принципы морали коммуниста, его чистоту, требовательность к себе. Буквально на краю гибели люди продолжают защищать свои идеалы, хотя до этого они вовсе не казались героями. В этом плане сцена жестокой расправы четников с коммунистами, когда ослабевшие было духом люди снова обретают себя, видя мужество народных героев, — ключ к подлинно гуманистической концепции фильма.

Событиям 1945 года посвящен еще один фильм о войне — «Брат доктора Хомера», снятый режиссером Жикой Митровичем по своему сценарию. В это еще тяжелое время армия была занята ликвидацией последних банд, состоявших из бывших четников и разного сброда. Той порой в одно горное селение вернулся из плена герой фильма — сын судьи Марка. Вернулся, как говорится, к полному разорению и одиночеству: отец убит, дом сожжен, а любимая девушка счастливо живет с его братом. Автор выстроил занимательный острый сюжет, который держит зрителя в напряжении от начала и до конца фильма. Главный исполнитель — Бата Живойинович, актер большой внутренней силы и сдержанного внешнего рисунка, — создает интересный образ запутавшегося в жизни человека, только у порога смерти познавшего истину. В фильме много примет коммерческого фильма, тяга режиссера к занимательности навязывает ему много знакомых по другим фильмам штампованных сцен погонь, рукопашных схваток или неравных боев. И все же за всем этим проглядывает интересное

содержание, встают живые картины трудного времени и трудных человеческих судеб. И чувствуется важная мысль: путь человека должен быть прямым и честным, авантюризм приводит только к трагическим последствиям.

Хороший, хотя не новый ни по форме, ни по материалу детский фильм «Невидимый батальон» снял режиссер Яко Кавчич по сценарию Ивана Рибича. В нем рассказывается, как дети, осудив своих родителей за кажущееся им бездействие, начали партизанскую борьбу. Как раз в тот момент, когда подпольным организациям города было дано указание не проявлять активности, дети сформировали свой батальон и начали действовать и даже остроумнейшим способом спасли пленного, проведя его через все патрули и заставы немцев. Фильм хорошо смотрится, но не открывает нового в материале, как бы заранее до конца уже известном зрителю.

Проблема развлекательности любой ценой для югославского кино становится все более, на мой взгляд, острой. В кинотеатрах идут помпезные западноевропейские и американские фильмы. Их много, очень много на экранах. И югославским художникам приходится соперничать с этими коммерческими лентами. К сожалению, эта борьба за собственное существование приводит порою к созданию подобных же картин — внешне ярких, шумных, с непременными атрибутами «костюмного» фильма.

Некоторая печать этого лежит даже на такой хорошей картине, как «Кровавая македонская свадьба».

Яркий национальный колорит, увлекательная фабула фильма «Кровавая македонская свадьба» Тройче Попова по сценарию Славко Яневского, бесспорно, привлечет к нему зрителя. Напряженный по ритму рассказ о жизни крестьян в Македонии в XIX веке в период господства там Оттоманской империи полон истинного драматизма. Осман-бек насильно увозит в свой гарем красивую девушку Цвету — невесту пастуха Спасоты. Доведенные до отчаяния крестьяне под водительством священника Дамьяна (роль которого прекрасно исполняет артист Павле Вуйисич) поднимаются на борьбу. За крестьянскую девушку вступаются и дипломатические представители великих держав. В результате девушку освобождают, но в момент свадьбы на крестьян снова нападает отряд Осман-бека и в жестокой схватке погибает Цвета.

В несомненно интересном своим этнографическим колоритом фильме ощущаются, однако, известная натуралистичность, слишком большая тщательность в изображении убийств, насилий, жестокости. При этом речь идет не о драматургически оправданных сценах боев, поединков, а именно о чрезмерности этих кадров и превращении их в самоцель. Порою кажется, что для югославских кинематографистов, независимо от индивидуальной стилистики, от творческого почерка, становится обязательным включение в фильм подобного набора штампов. В таком фильме, как «Дикие тени» режиссера Кокана Раконьяца (по сценарию Жики Лазича), действие вообще ограничено в основном убийствами. Бежавший с каторги некий Живота полюбил женщину, о которой он в заключении ежедневно слушает от своего товарища. Скрываясь от людей, Живота живет в доме своей любимой и убивает каждого, кого заподозрит в связи с ней, и не только в настоящем, но и в прошлом. Убийца наводит, естественно, ужас на деревенских жителей и погибает, будучи в конце

концов предан своей возлюбленной. В данном случае я не хочу касаться других сторон фильма, в котором предельно обнажены дикие нравы деревенской жизни, суеверия и т. п. Я подчеркиваю тот факт, что даже при жестокости нравов основной герой картины выпадает из нормы. Он маньяк, легко убивающий людей, готовый истребить всех, кто, по его мнению, может стать на пути его вожделений. Авторы считают подоплеку этой патологической жестокости героя социальной: на его глазах жандармы унижали отца, крестьяне били его — мальчишку. Живота ненавидит людей, на тысячу из них, по его мнению, лишь один заслуживает снисхождения. Бесспорно, герой фильма — социально изуродованный человек. Однако авторы фильма касаются социальной проблемы только походя. Основное их внимание направлено на то, чтобы показать поведение маньяка, его злодеяния, его безграничное вожделение. Разнузданность страстей, похоть, жажда крови — все это показано в фильме с той натуралистической основательностью, которая, как я убеждена, принижает мысль, лишает произведение истинной художественности.

И здесь пришла пора рассказать о фильмах, которые прямого отношения к югославской кинематографии не имеют, но влияние которых становится все ощутимее на истинно югославских картинах. Это итальянские, франко-итальянские, американские и английские картины, снятые в Югославии обычно с помощью югославской производственной базы. В них снимались многие югославские актеры. Разумеется, из этих фильмов надо выделить подлинные «копродукции», работы, приведшие к большим успехам, как, скажем, итало-югославский фильм «Они шли за солдатами» режиссера Валерио Дзурлини. Это яркое произведение по достоинству было оценено нашим зрителем. Но такие картины, как «Цезарь против пиратов», «Рабыня из Шебе», «Чингис-хан», «Марко Поло», «Восстание варваров», «Сын шейха» и многие другие, как их откровенно называют, коммерческие фильмы — это ремесленные поделки, сфабрикованные по одному и тому же штампу, снятые в одних и тех же чуть измененных в деталях декорациях и зачастую с одними и теми же актерами. Погони, драки, бои (на шпагах или со стрелами); красавицы, которые спасают героев; пираты или бедуины, варвары или римляне, шейхи или императоры — все они узнаются только по внешним приметам. Но и признаки эпохи зачастую не обязательны для авторов, как не обязательна для них история. Все подчинено одному: создать якобы увлекательный сюжет, в котором погони и спасения, смерти и победы — все было бы эффектным, рассчитанным на вкус самого неприхотливого зрителя. В каждой картине можно безошибочно угадать схему сюжета, перечислить приемы, которыми пользуются постановщики для того, чтобы темпераментно снять драки, бои, воспроизвести «потрясающую» ловкость героев или их не менее «потрясающие» страдания под пытками.

«Зритель это любит и ходит на эти картины»,— слышали мы не раз от работников кино. Что можно ответить на это?

Думаю, что постепенно сами зрители увидят обман, разгадают несложный рецепт создания подобных лент. Но последствия могут быть и пагубны. Не станет ли известная часть зрителей за это время приучена к штампам?

И не упускают ли мастера югославского кино время для развития духовной культуры своего зрителя, его, так сказать, зрительской квалификации? Ведь есть в Югославии глубокие, интересные, разнообразные по стилю, творческому почерку художники, создающие настоящие произведения искусства. Кто же будет растить для них зрителя? Кто позаботится о том, чтобы зритель ходил не «в кино», а ходил смотреть фильмы любимых режиссеров, темы, волнующие его?

Этот номер журнала выйдет в свет незадолго до очередного фестиваля в Пуле. На нем не будет этих коммерческих лент. Пульский фестиваль — большой национальный праздник югославского кино. Поэтому-то и хочется, чтобы и в период от фестиваля до фестиваля зритель смотрел по-настоящему художественные произведения.

Пути развития национального кинопроизводства в Алжире

Статья критика Реда Куссима «За национальную кинопромышленность», напечатанная в бюллетене Межарабского киноцентра, подвергает детальному анализу трудности, встающие на пути развития алжирского кинопроизводства, и пытается наметить выход из того, что автор называет «порочным кругом». Основным недомоганием, определяющим болезни алжирского кинематографа, является слабость внутреннего рынка, способного лишь в минимальной степени возвратить суммы, затраченные на постановку полнометражного фильма.

Ни одна чисто алжирская картина не заинтересовала до сих пор иностранных прокатчиков, в самой же стране насчитывается всего 320 кинотеатров. Хотя алжирцы чрезвычайно охотно посещают кино, в глубине страны обширные территории совсем не имеют стационарных прокатных точек.

В последнее время положение начало меняться, и недавно созданная организация «Народное передвижное кино» располагает уже 10 автобусами с кинопроекторами, которые в течение всего года объезжают отдаленные поселения, но количество это ничтожно по сравнению с 80 подобными автобусами в такой небольшой стране, как Куба.

Ограниченные поступления с внутреннего рынка еще более уменьшаются в связи с громоздкой системой налогов, в результате чего только 14 процентов цены билетов попадает в руки лиц, финансировавших фильм, в то время как в других странах эта цифра достигает 40 процентов.

Тормозит развитие и полнейшее отсутствие вспомогательных предприятий, способных выполнять чисто технические задачи — проявление, звукозапись, тиражирование и т. д., а также высокие пошлины на ввозимую из-за границы пленку, которая приравнивается к предметам роскоши. Из-за отсутствия производственных комплексов создается парадоксальное положение, ибо в процессе создания фильма пошлины приходится платить трижды — первый раз за чистую пленку, второй раз — когда после проявления в Европе она снова попадает в страну, и третий — когда возвращается смонтированный негатив с записанным звуком.

Куссим отнюдь не настаивает на отмене подобной таможенной системы, но предлагает отказаться на определенное время, скажем — на год, от производства национальных картин и освободившиеся средства направить на создание технических лабораторий в самом Алжире. Затраты полностью окупят себя, так как на кинематограф не будут уже давить непомерно высокие пошлины.

Отовсюду

Англия

«Придурок» — так, вероятно, можно было бы перевести испанское словечко, которым назван новый фильм с участием одного из выдающихся актеров английского кино Питера Селлерза. Большинство критиков считают, что участие Селлерза в этом фильме продиктовано только коммерческими соображениями. «Временами в этом фильме Селлерз пробуждает слабые воспоминания о Чаплине, а также о многое обещавшем молодом кинокомике по имени Питер Селлерз, который был когда-то поразительно смешон в некоторых малобюджетных английских фарсах»,— пишет рецензент журнала «Тайм». Последние же роли Селлерза свидетельствуют, по мнению автора, о разрушительном воздействии на его талант «гигантомании», свойственной фильмам, в которых он снимается.

Селлерз играет в фильме испанского матадора, обуреваемого страстью к вокальному искусству. После множества приключений и всяческих кви-про-кво он становится первым в Испании «поющим матадором». Постановщик фильма Роберт Пэрриш создал, по словам рецензента бюллетеня Британского киноинститута, «поразительно несмешную комедию». В связи с актерской работой Селлерза рецензент также вспоминает Чаплина, полагая, что Питеру Селлерзу не удается вызвать у зрителей ту симпатию к своему герою, какую пробуждали персонажи великого комика.

И еще один рецензент вспоминает в связи с этим фильмом Чаплина, однако выводы его прямо противоположны, и актерскую работу Селлерза он оценивает чрезвычайно высоко. Селлерзу, по словам Ричарда Шикела (журнал «Лайф»), удалось то же, чего добивался в своих экранных созданиях Чаплин: «в его герое чудесным образом смешаны хитрость и невинность, униженность и чувство собственного достоинства».

●

«Ах, что за чудесная война!»— английским любителям театра хорошо известен этот ставший уже знаменитым спектакль, который поставила в Лондоне выдающийся мастер английской сцены Джоан Литтлвуд. Режиссер Ричард Аттенборо начал работу над экранной версией этого антивоенного сатирического мьюзикла, построенного, как известно, на основе популярных песенок периода первой мировой войны.

Италия

Большое внимание итальянской общественности и газет привлекла дискуссия, происходившая в рядах Итальянской ассоциации авторов кино (АНИЧ), объединяющей режиссеров, сценаристов и композиторов кино и приведшая к расколу этой организации, которая в течение многих лет боролась за национальный и демократический характер итальянского кино и единство его творческих работников. Из состава АНИЧ вышла «группа 105-ти», заявившая о создании новой ассоциации — Автономной итальянской ассоциации авторов. Поводом для дискуссии и раскола явилось несогласие по вопросу, должны ли оставаться в рамках одной профессионально-творческой организации режиссеры игровых фильмов и режиссеры-документалисты. На деле причины были гораздо глубже — часть членов АНИЧ не желала следовать тому энергичному и активному курсу в защиту прогрессивного и ставящего определенные идейные задачи кинематографа, который проводился руководством ассоциации (председателем руководящего комитета АНИЧ в течение долгого времени был Чезаре Дзаваттини). В последние месяцы руководство АНИЧ и многие его представители решительно выступали против угрожающего падения идейно-художественного уровня итальянской кинопродукции; противники же так называемой «завербованности» настаивали на том, что ассоциация должна сохранять прежде всего чисто профессиональный характер, оставаясь в стороне от проблемы содержания и направленности фильмов.

После раскола АНИЧ, в рядах которой остались наиболее боевые кинороботники, собралась на свое первое заседание, на котором был принят обширный документ, резюмирующий создавшееся положение и формулирующий задачи ассоциации после раскола. Авторы этой резолюции констатируют, что итальянское кино в настоящий период, несмотря на внешнее финансовое процветание, переживает глубочайший идейный и художест-

венный кризис, становится придатком «общества сверхпотребления»; причины регресса — не столько в цензурных преследованиях, сколько в самой структуре кинопромышленности, проката, существующей системе отношений между продюсерами и творческими работниками. «Торгашеский характер частной кинопромышленности и глубокая неспособность государства помочь созданию иного, полезного человеку кино и поддержать его,— говорится в резолюции,— привели к ряду неизбежных последствий: обезличиванию произведений, которые пытаются подчинить требованиям, якобы выставляемым мировым кинорынком; снижению оригинальных поисков в области киноязыка и содержания; автоматической глухоте или цензурным ограничениям в отношении всего, что происходит в Италии или во всем мире, если это внушает беспокойство существующей системе». Программа новой АНИЧ основывается на двух принципах: «энергичная защита материальных интересов творческих работников кино и защита итальянского кино». Резолюцию подписали Беллоккио, Бертолуччи, Де Сантис, Де Сета, Грегоретти, Лидзани, Мазелли, Миччике, Орсини, Пазолини, Петри, Пирро, Понтекорво, бр. Тавиани, Ванчини, Дзаваттини и др.

Некоторые видные режиссеры и сценаристы еще не определили своей позиции в отношении АНИЧа или новой «чисто профессиональной» ассоциации, созданной «группой 105-ти». Римская газета «Паэзе сера» предоставила свои страницы для открытой дискуссии по этому вопросу. Так, в одном из номеров газеты помещены три высказывания кинематографистов. Режиссер и критик Массимо Мида и писатель и кинодраматург Уго Пирро высказываются в пользу АНИЧ — боевой организации, много лет борющейся за существование национального итальянского кино и его интересы, и выражают уверенность, что к ней примкнут все творческие работники, способствовавшие своими произведениями развитию традиций послевоенного итальянского киноискусства. Федерико Феллини, в противоположность им, пишет, что хотел бы, как обычно, остаться в стороне от проблем, касающихся интересов какого-то определенного коллектива, ассоциации и, по существу, высказывается за организацию, которая носила бы чисто профессиональный характер, не ставя идеологических или общекультурных задач.

●

Состоялось вручение «Серебряных лент» за 1968 год — наиболее важных кинематографических наград, присуждаемых членами профсоюза кинематографических журналистов. Четыре «Серебряные ленты» получил фильм «Каждому свое». Премии вручены Элио Петри — за лучшую режиссерскую работу года, Уго Пирро и Элио Петри — за лучший сценарий и актерам Джану Марии Волонте и Габриэлле Ферцетти — исполнителям главной и неглавной мужских ролей в этом фильме. За наиболее оригинальный сюжет фильма премии удостоен режиссер Марко Беллоккио за свой фильм-гротеск «Китай близко». За лучшую операторскую работу в черно-белом фильме награжден оператор этого фильма Тонино Делли Колли. За лучшую операторскую работу в цвете премию получил Армандо Наннуцци за фильм «Непонятый». За лучшую музыку к фильму премии удостоен композитор Марио Нашимбене (фильм «Алло... Тебя к телефону какая-то Джулиана»). Премия за лучшее исполнение главной женской роли в этот раз не присуждена ни одной актрисе. За исполнение неглавной роли награждена Мария Грация Бучелла — за участие в фильме «Я женился на тебе за веселый нрав». Премия за лучшую режиссуру иностранного фильма присуждена режиссеру Микеланджело Антониони за фильм «Блоу-ап» — как известно, итальянский режиссер снимал его в Англии.

Итальянская печать считает результаты присуждения премий закономерными и справедливыми — социальный и острый фильм Элио Петри, ставящий проблему борьбы с сицилийской мафией, вполне заслуживал высокого признания.

●

Стефания Сандрелли, Катрин Спаак, Тина Омон и Пьер Клементи будут играть главные роли в фильме «Партнер», который ставит режиссер Бернардо Бертолуччи—постановщик фильмов «Костлявая» и «Перед революцией», выдвинувших его в число самых интересных и спорных итальянских режиссеров. «Партнер» — вольная экранизация рассказа Достоевского «Двойник». Действие происходит

в наше время во Франции. Фильм снимается в двух версиях — итальянской и французской.

●

Режиссер Карло Лидзани, недавно закончивший социальный детектив «Бандиты в Милане», основанный на подлинных фактах полицейской хроники и пользующийся большим успехом у зрителей, объявил о подготовке двух новых картин. Режиссер намерен экранизировать рассказ Джованни Верги «Любовник Граминьи» и уже выбрал на главную роль Джана Марию Волонте. Затем режиссер будет ставить фильм, разоблачающий сицилийскую мафию — «Вдова мафии», в основе которого лежат подлинные события — смелая борьба простой сицилийской женщины, у которой бандиты убили мужа и сына, против могущественной мафии.

●

Новый фильм Лукино Висконти, по словам режиссера, будет близок по мотивам вагнеровским «Нибелунгам». Называться фильм будет «Гибель богов». Это рассказ о семействе немецких промышленников в годы, предшествовавшие приходу к власти Гитлера. «Как Нибелунги устремились в погоню за золотом Рейна, так эта семья промышленников уничтожает, убивает, распыляет себя в лихорадочной гонке за богатством, пока фашизм не поглощает ее и не увлекает за собой»,— говорит Висконти. Главного героя в фильме не будет — произведение носит «хоральный» характер, одинаково важное значение имеют образы всех действующих лиц — членов распадающейся семьи, одной из тех, что породили и поддерживали фашизм. В фильме будут участвовать помимо итальянских американские, немецкие, английские актеры. Съемки будут вестись в Западной Германии на натуре и в павильонах римской «Чинечитты».

●

Режиссер Элио Петри начал съемки картины «Спокойный уголок в деревне». Авторы сюжета и сценария — сам Петри и кинодраматурги Тонино Гуэрра (постоянный сотрудник Антониони) и Луиджи Винченцони. Это будет фильм в жанре «черного юмора». Герой его — миланский модный художник- «поп» — уезжает из города в тихую сельскую местность, пытаясь спастись от напряжения и темпов современной жизни, а там встречается с... привидением. О дальнейшем Петри пока не желает рассказывать ни слова. Главные роли исполняют Франко Неро и Ванесса Редгрейв.

●

Альберто Сорди снимается в фильме «Врач социального страхования». Фильм представляет собой экранизацию одноименной книги писателя Джузеппе Дагаты, знакомой и советским читателям. Однако в отличие от книги фильм будет носить характер острой сатиры. Ставит фильм режиссер Луиджи Дзампа.

ОАР

В Египте, где средний режиссерский стаж в большинстве случаев не ниже пятнадцати лет, а немало постановщиков может гордиться двадцатью — двадцатью пятью годами работы в кинематографе, стали заметны первые признаки процесса, который бюллетень Межарабского киноцентра патетически называет «штурм экрана молодежью». Головной отряд, отправившийся на эту ответственную операцию, включал в себя двух недавних выпускников Высшей киношколы в Гизе — Ибрагима Эль Сан и Мохамеда Набиха; снятые ими новеллы «Божий мир» и «Падение свахи» вошли в картину «Три истории», выпущенную на экраны в 1967 году.

Автор «Божьего мира» Ибрагим Эль Сан высказал себя строгим моралистом, наглядно доказавшим справедливость древнего правила: «преступление не оплачивается». Герой рассказа — конторский рассыльный мечтает о роскоши и богатстве и ворует казенные деньги из кассы. Однако подобный неэтичный поступок счастья ему не приносит: на модном курорте, куда он прибыл в обществе нищенки, подруга не скрывает своих намерений обчистить благодетеля, с другой же стороны, полиция не дремлет, и вскоре нувориш получает вполне достаточный срок для размышлений над своим поведением.

Мохамед Набих переводит свое повествование в план некоторым образом комический. Жертва объявленного в заглавии падения никак не может найти невесту разборчивому молодому чиновнику и, чтобы не потерять многообещающего клиента, выходит за него замуж сама.

Удачное начинание решено всемерно поддержать и продолжить: в

1968 году планируется создание подобного же фильма, вся съемочная группа, включая актеров и технический персонал, будет состоять из молодежи.

США

Уже несколько месяцев не сходит с экрана новый фильм режиссера Артура Пенна «Бонни и Клайд». Определился коммерческий успех фильма, определился и его художественный успех: мало кто из критиков подвергал сомнению высокое профессиональное мастерство, с которым поставлена и сыграна эта история двух любовников, странствовавших по всей стране, спасаясь от полиции, и совершавших одно за другим все новые и новые преступления.

Прототипами героев фильма послужили, как известно, реальные лица: Бонни Паркер и Клайд Бэрроу, ставшие в Америке чуть ли не фигурами национального фольклора — нечто вроде современных Робина Гуда и его подруги. Впрочем, «совр менных» — это сказано неточно: действие фильма происходит в начале тридцатых годов, в период кризиса.

Итак, успех фильма несомненен. И тем не менее споры вокруг него не утихают. Предмет этих споров — то, что мы назвали бы общественным, гражданским звучанием фильма.

Основной, по мнению противников картины, ее порок — любование жестокостью и насилием, их эстетизация. Один из наиболее известных и влиятельных кинокритиков США Босли Краутер заметил в связи с этим, что в реальной жизни Клайд и его подруга вовсе не были такими симпатягами, какими они показаны в фильме. Краутер несколько раз возвращался в своих статьях к картине Пенна, ставя ее в один ряд и со многими другими фильмами, демонстрирующимися ныне на экранах США, — фильмами, где убийства, преступления, жестокость показаны, как нечто обычное, повседневное, не выходящее из нормы.

Среди тех, кто возражает Краутеру и другим противникам фильма, стоит упомянуть Джозефа Бенджамина, автора письма, опубликованного в «Нью-Йорк таймс». Соответствие или несоответствие экранных Бонни и Клайда их реальным прототипам не так уж важно, полагает автор. Сила картины, по его мнению, в том, что она точно воссоздает самый дух того времени, когда происходит действие, и во многом объясняет тем самым и наше время. Бонни и Клайд, по мнению Бенджамина, «продукт общества, в котором они жили», а насилие и жестокость — неотъемлемая часть этого общества как тридцать пять лет назад, так и в наши дни.

●

Фильму «Комедианты», поставленному режиссером Питером Гленвиллом по известному роману Грэма Грина, свойственны, по мнению критики, обычные недостатки экранизаций: сюжетная рыхлость, обеднение образов и т. п. Все это — несмотря на то, что сценарий написан самим Грином, а главные роли были исполнены такими крупными мастерами, как Ричард Бертон, Элизабет Тейлор, Алек Гиннес, Питер Устинов. Сценарные и режиссерские промахи ослабили не только чисто художественное, но и политическое звучание фильма, а между тем именно ради его политического звучания и была предпринята автором романа работа над сценарием. Об этом заявлял сам Грин в период съемок: «Я надеюсь, что фильм посмотрит как можно больше зрителей и что он поможет общественной изоляции Дювалье. (В романе и фильме обличается, как известно, диктаторский режим Дювалье на Гаити.— *Ред.*). Кроме того,— продолжал Грин,— я надеюсь, что фильм сможет оказать некоторое влияние на Госдепартамент. Дювалье привел страну на грань экономической разрухи, и единственное, чем он держится,— это помощь со стороны...»

Япония

На экраны вышел фильм «Солнце Куробэ», о начале съемок которого мы сообщали в № 5 за 1967 год. Поставил картину молодой режиссер Кэй Кумаи, чей фильм «Цепь островов» демонстрировался на V Московском кинофестивале. По словам рецензента газеты «Йомиури», фильм, демонстрация которого длится 3 часа 15 минут, длинноват, но он побеждает аудиторию своим гигантским масштабом, редко встречающимся в японском кино, своей энергией, которая не убавляется к концу фильма, и настойчивостью и силой духа героев фильма — рабочих, осуществивших грандиозное сооружение дамбы Куробэ. Удача фильма является победой независимых компаний «Мифуне-про» и «Исихара-про».

Город, сбивающий с ног

Эти мемуары уже были в „Сов. муз.“

Морис Шевалье

Морис Шевалье — это имя знакомо во всем мире. Улыбающийся человек в соломенной шляпе, с тросточкой в руках более полувека выступает на эстраде, снимается в кино. Он начинал в немых фильмах Макса Линдера (1911—1914 гг.). С 1928 по 1934 год Шевалье работал в Голливуде и сыграл главные роли в десятках фильмов.

В 1946 году его приглашает в свой фильм «Молчание — золото» Рене Клер. Оба они очень боялись неудачи. Артист — потому что он впервые не пел на экране и потому что ему было уже 58; режиссер — потому что первая встреча с французским зрителем после семи безрадостных лет в Голливуде была для него чрезвычайно ответственной. Но картина «Молчание—золото» принесла успех обоим. На кинофестивале в Локарно Рене Клер получил первую премию за постановку фильма, а Морис Шевалье — за исполнение мужской роли.

Мемуары Мориса Шевалье «Мой путь и мои песни» готовятся к печати в издательстве «Искусство». Ниже мы публикуем отрывки из этой книги.

По мере того как приближается мое возвращение в Голливуд, где я провел семь лет, я все больше начинаю понимать, почему я не остался в этом волшебном уголке земли. Голливуд — это прежде всего город-рынок. Здесь все зависит от коммерческого успеха. А это фатально ведет к тому, чтобы ублажать публику, подлаживаться к тем, кто платит деньги, что совершенно неприемлемо для артиста, поставившего себе целью расти и совершенствоваться.

Существуют голливудское воспитание, голливудский образ мыслей, голливудское сознание, и, в конце концов, ты должен или принять все это, или вырваться из отравленной атмосферы, где нет и не может быть ничего истинно гуманного, где все фальшиво — успехи, неудачи, увлечения, разрывы, дружба, ненависть... Либо нужно этим жить, либо уйти. Я совершенно твердо знаю, что никогда не смогу этого принять, а потому будет правильно, если я отнесу Голливуд к области воспоминаний.

У меня была настоящая голливудская слава, и она не сделала меня счастливее, а, напротив, во многом помешала. Преувеличенное поклонение толпы часто вызывало чувство, будто ты заранее согласился принять бесконечно много за то, что фактически этого не стоит.

...Ходил сегодня в Роксбери Драйв взглянуть на дом, где жила Марлен Дитрих. Внешний вид дома не изменился, что само по себе редкость, так как за истекшие годы все в Голливуде непрерывно менялось. Я долго смотрел на входную дверь, на окна в мексиканском стиле, забранные решеткой, откуда мы с друзьями следили за гангстерами, которые в один из вечеров 1932 или 1933 года собирались похитить дочь Марлен, если мать не заплатит за нее выкуп. В ту далекую ночь мы, вооруженные мужчины, бодрствовали, а прекрасная Марлен хозяйничала: подавала нам напитки и сэндвичи.

...Вчера был на обеде, который устроил французский консул и где в числе других присутствовали Рене Клер, киноактрисы Мишлин Прель и Мартин Кароль, писатель Луи Верней. Был там и французский актер Жак Франсуа, приехавший попытать счастья в Голливуде. Он молод, хорош собой, изящен, интересен как актер, но успех дается ему нелегко. Он сказал, что моя похвала вернула ему мужество, которое он уже начал терять, а именно мужество нужнее всего в Голливуде, где бури сметают и больших и малых, а талант и ум не всегда могут помочь. Актеры тут чем-то напоминают богомольцев, приходящих в Лурд. Они молят о чуде, как те две прелестные парижанки, которых я видел здесь недавно. Ни их очаровательные улыбки, ни остроумные ответы не могли скрыть сквозившей в глазах тревоги. Да, Голливуд жесток. На его любовь нужно отвечать только в том случае, если он вас страстно желает и призывает в свои объятья. Но если вы чувствуете на себе его тяжелый взгляд и не видите в нем особого интереса к себе, бегите немедленно, иначе вам грозят беды.

...Когда смотришь фильмы, которые выпускаются сейчас в Америке, становится очевидным, что там происходит процесс формирования нового общества из людей грубых, безжалостных, жестоких.

...Издательство Альбен Мишель обратилось ко мне с просьбой написать предисловие к французскому изданию книги Лилиан Росс «Женщина в аду».

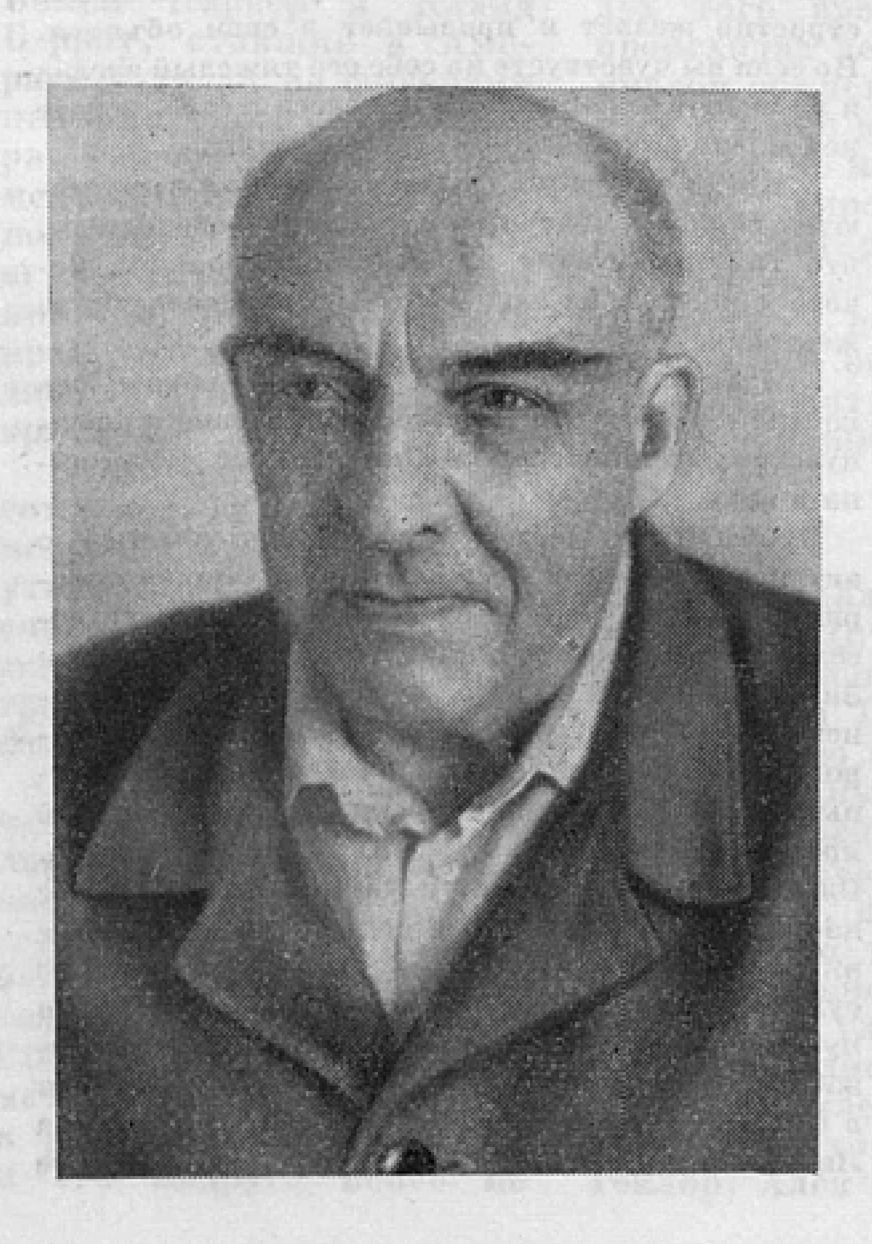
Чтобы представить вам молодую американскую актрису, с которой произошла чудовищная история, я должен вернуться к 1928 году, когда восемнадцатилетняя Лилиан выступала в ревю Зигфрида Рууфа в самом лучшем кабаре тогдашнего Нью-Йорка, где пел Бинг Кросби и дебютировал перед американской публикой ваш покорный слуга. Юная Лилиан была уже великолепной профессиональной актрисой высшего класса. Ожидая своего выхода, я часто смотрел на нее из-за кулис и каждый раз подпадал под очарование ее молодости, красоты и мастерства. Все сулило ей блестящее будущее. Однажды среди публики оказался знаменитый голливудский режиссер Эрнст Любич. Он пригласил ее сниматься в фильме «Парад любви». Удача сопутствовала Лилиан и дальше: ее приняли и оценили в мире

кино, и она все выше поднималась по лестнице славы. Но потом о ней долго ничего не было слышно, а двадцать два года спустя один нью-йоркский журнал опубликовал фотографии Лилиан и рассказал о ее печальной судьбе. Активная светская жизнь, которую вынуждена была вести преуспевающая актриса, бесконечные вечера, обеды, приемы пристрастили молодую женщину к спиртным напиткам. Это было как проклятие. Она вернулась в Нью-Йорк и опускалась все ниже и ниже, пока не оказалась на самом дне. Так продолжалось шестнадцать лет. Но у нее хватило сил подняться, и ее избавление от пагубной страсти было столь же невероятно, как и чудовищная несправедливость, с которой обошлась с ней жизнь. Мне говорили, что к ней вернулось что-то от ее былой красоты и что она снова полна решимости бороться за успех...

Лилиан Росс действительно снова включилась в борьбу и, чтобы обеспечить успех своей книге, пошла на страшное унижение, лично выступив по американскому телевидению перед миллионами телезрителей с рассказом о пережитой ею трагедии. И «Женщина в аду» стала бестселлером, а фильм «Я буду плакать завтра», сделанный по этой книге, имел огромный успех...

Лилиан Росс — американка, и то, что с ней случилось, объясняется неистовым темпом американской жизни, тем, что вас непрестанно бьют по нервам. Все в этой стране чрезмерно, сенсационно, требует предельного напряжения и, наконец, сбивает вас с ног. Нужно ли стремиться к прогрессу и счастью с такой неистовой силой, не останавливаясь ни перед чем?..

Перевела с французского
Галина ТРОФИМЕНКО



Кинематографист первого призыва

Хрисанф Николаевич Херсонский, скончавшийся на семьдесят первом году жизни, говорил, что в силу обстоятельств он оказался одним из первых журналистов, которые еще в двадцатые годы стали писать о молодом советском кино.

Литературная деятельность Х. Херсонского началась в декабре 1917 года, а в марте 1918-го он ушел на фронт с «Первым московским отрядом добровольцев-фронтовиков Красной гвардии». Затем работа в «Известиях», в «Правде», в РОСТА, в фотокиноотделе Наркомпроса, на студиях: 1-я фабрика Госкино, фабрика Белгоскино, Москинокомбинат (позднее «Мосфильм»).

Хрисанф Николаевич не оставлял большой литературно-критической работы до последних дней, совсем недавно завершив книгу воспоминаний «Страницы юности кино», горячо интересуясь тем, что происходит в нашем кинематографе сегодня. Автор более тысячи статей, главным образом о кино, Хрисанф Николаевич, актером участвовавший в «Зорях» Вс. Мейерхольда, уделял немало сил и времени театру. Его перу принадлежат книги о Е. Вахтангове, Б. Щукине.

Кинематографист первого призыва, он с увлечением сочетал профессиональную работу с общественной. Последние годы он руководил крупнейшим комсомольско-молодежным клубом «Арбат», статья о деятельности которого, о духовном облике зрителя шестидесятых годов стала прощальной публикацией Х. Н. Херсонского на страницах журнала «Искусство кино».

искусство
КИНО

Сценарий

Резо Габриадзе

Паросский мрамор

ЮМОРИСТИЧЕСКАЯ ПОВЕСТЬ
ДЛЯ КИНО

Почти все герои этой киноповести — лица вымышленные, и всякое совпадение с действительностью — дело чистой случайности.

Место действия — черепичный городок в Грузии.

Начало действия — зима 1941 года.

ПРОВОДЫ. По забитому людьми вокзалу, держа сына за руку, идет полный кавалер всех Георгиев, бывший полковник бывшего кавалергардского полка князь Пипиниа Эристави, высокий сухопарый мужчина лет шестидесяти пяти, лицом похожий на состарившегося д'Артаньяна.

Его сын Агули, невысокий мужчина средних лет, самой заурядной внешности, несколько обескураженно озирается по сторонам и время от времени с мольбой взывает к рыжему ирландскому сеттеру:

— Пери, не отставай.

— Да, да! — кричит сыну Пипиниа. — Скажешь: хочу в кавалерию!

— Мрамор не продавай,— тихо просит отца Агули.

— Скажешь: кавалерия у меня в крови! В крайнем случае можешь и в артиллерию! — пытаясь перекрыть гул толпы, басит Пипиниа.

— Керосинку не забывай тушить,— говорит Агули.

Пипиниа долго и задумчиво смотрит на сына, будто желая что-то вспомнить.

— Ах да, чуть было не забыл. Будь умерен, не увлекайся женщинами, особенно на завоеванной территории! Это тебе мой отцовский наказ!

Свистнул стрелочник, вагоны дернулись, и паровоз, выпустив бакенбарды пара, медленно тронул состав.

— Буфет продай! — кричит Агули, вскакивая на подножку.

— Только в кавалерию!

Еще долго бежит Пипиниа Эристави вслед за поездом и, задыхаясь, кричит:

— Будь мужествен, сынок!

— Ишиас не запускай!— донесся из темноты слабый голос Агули.

— Причем тут ишиас?—недоумевает Пипиниа.—Пери, где ты? Пошли!—говорит он сеттеру, и они молча возвращаются в город.

— Две много, а одна мало,— недовольно говорит Пипиниа и никак не может примерить шаг к шпалам.

ЖЕСТОКИЙ БОЙ. По бескрайной заснеженной степи с криком «ура» бежит рядовой пехоты Агули Эристави. Притаившаяся в снегу мина со страшным грохотом швыряет его в небеса.

ВОЗВРАЩЕНИЕ. Старый каменный дом Пипиниа Эристави, выстроенный еще в прошлом столетии, беззаботно и весело покушается на все когда-либо существовавшие архитектурные стили и направления.

Агули Эристави в длинной солдатской шинели, с вещмешком за спиной торопливо проходит по кривой, безлюдной улице Иванова-Мордалейшвили, которая, впрочем, гораздо короче своего названия. Там, где улочка упирается в небольшую, покрытую

Рисунки автора.



булыжником площадь, он останавливается, достает из кармана папироску, закуривает и только после этого направляется к своему дому.

Заглянув в темную подворотню, Агули робко трогает кованую, с причудливыми узорами калитку. Та сперва не поддается, но потом, тяжко скрипнув, начинает медленно открываться и, еще раз скрипнув, замирает.

Агули боком лезет в узкую щель и входит в крошечный внутренний дворик. Опускает вещмешок на землю и прислоняется к стене.

Почти посреди дворика, перед мастерской со стеклянной крышей, возвышается огромная глыба камня. Слева от мастерской, под навесом, спиной к Агули сидит Пипиниа и, низко склонившись, штопает рукав френча. Столик перед ним завален потрепанными фолиантами, среди которых величественно возвышается старый глобус. На стене астрономическая карта позапрошлого века.

Тут же на табуретке сидит Гиви — лопоухий мальчик лет тринадцати — и ест глазами Пипиниа.

— Ну?— бурчит старик.

— Лев, тигр! — следует уверенный ответ.

— Не кричи так,— просит Пипиниа.

— Лев, тигр, ягуар, пума! — еще громче твердит Гиви.

— Пума — американский лев! — глубокомысленно вставляет Пипиниа.

— Пума, волк, шакал, гиена!

— Великолепно! Расскажи о гиене.

— Если есть что отвратительнее шакала, то это гиена!

— Молодец! — хвалит его Пипиниа. — Твои учителя ничего подобного не слыхали, бедняги. Ты же знаешь, я тебя по старым книгам учу! А сейчас побеседуем о слоне.

Агули медленно пересекает дворик и подходит к камню.

— Слон — верный друг человека,— при виде незнакомца еще громче выпаливает Гиви.

— Замечательный друг человека! Из его бивней делают великолепные бильярдные... Куда ты смотришь? — Пипиниа оглядывается.

— Агули?! — Пипиниа вскакивает, но кресло-качалка, почувствовав свободу, подталкивает его под колени, и старик снова падает в кресло, чуть не перевернувшись через голову.

Агули спешит на помощь и ставит старика на ноги.

Пипиниа прижимает сына к груди и дрожащим голосом кричит:

— Почему я не умираю! Гиви, ружье! Агули вернулся!

— Мне сейчас только выстрелов не хватает! — Агули счастливо улыбается.— Ну, как ты тут жив-здоров?

— Ах, сынок, как ты меня обрадовал! В отпуск? Ранен?

— Отпустили,— Агули берет руку отца.

— А? В чем дело? — вздрагивает Пипиниа.

— Здесь у меня косточки не хватает. Осколком выбило,— не без гордости сообщает Агули.

— Ерррунда! Пустяки! — шумит Пипиниа.— Ты же знаешь, у меня двух ребер не хватает! А вот здесь до сих пор осколок сидит! А это помнишь? — Пипиниа, стоя на одной ноге, начинает стягивать с ноги сапог.

— Не надо,—мягко просит его Агули,— конечно, помню...

— Ты не расстраивайся, Агули. Вот кончится война, вставим пластинку из нержавеющей стали! — великодушно обещает Пипиниа.

С улицы доносятся дикий лай, визг, стон, и во двор, держа в зубах добычу, удивительно похожую на человеческую берцовую кость, врывается Пери. Следом тянется длинный хвост бездомных городских собак, таких злых и истеричных, какими, наверное, собаки бывают лишь во время мировых войн. Пери мчится и скрывается в подвале.

— Пери! — радостно приветствует пса Агули.

— Ах! Оставь, пожалуйста, этого негодяя! Его весь город знает, по всем очередям бегает! Совсем от рук отбился! — шепчет Пипиниа тоном фискала-первоклассника и, подхватив вещмешок, бежит к лестнице.

— Уйдем наверх, а то они сейчас здесь такое поднимут! Гиви, приходи завтра! О, он уже сбежал? Ах, какое счастье!..

— Не плачь, не надо,— просит Агули.

— Надо! Я знаю, надо! Буду плакать, спасибо тебе, боже! Разве можно так? Почему не предупредил? Я бы встретил...

...Ночь. Агули, надев поверх гимнастерки свою старую, забрызганную гипсом вельветовую куртку, молча расхаживает по мастерской. Сквозь стеклянную крышу мастерской пробивался слабый свет луны, высвечивая на полках гипсовые головы, копии с античных скульптур, эскизы, неотесанные камни.

— И как после этого не верить снам! — выпив стакан красного вина и закусывая редиской, говорит Пипиниа.— Вчера видел адмирала Сухорукова и генерала Сахарова. Они держали тебя за руку и улыбались мне. «Пипиниа, вот твой сын!» На груди у тебя орден Красного Знамени. «Господи, прошу в мой дом», —говорю я и, слава богу, тотчас же просыпаюсь, а то дома у меня ничего нет. Ты куда?

Агули берет ведро, вышел во двор, ставит его под кран и идет к глыбе белого камня.

— Хорошо сделал, что не продал. Это паросский мрамор,— Агули погладил рукой камень.

— Я, честно говоря, и продал бы, но кому он нужен? Сейчас людям не до этого.

— Ты знаешь, Пипиниа, у меня блестящая мысль. Я сделаю из этого мрамора «Весну».

— Почему именно «Весну»? — осторожно спрашивает Пипиниа.

— Я сделаю девушку, она будет стоять вот так и в руках...

— Это когда тебе пришло в голову — до осколка или после?

— Ее прекрасное тело, как вечное начало жизни...

— Постой! Значит, ты не собираешься работать? — строго перебивает его Пипиниа.

— Я же сказал, что буду работать.

— Агули, у каждого возраста есть свои особенности. Ты сейчас серьезный человек, инвалид войны. Ты должен быть серьезным. Бабочки, сороконожки, лужайки ты, пожалуйста, брось. «Весна»! Время-то какое! Так вот, пойдешь в исполком, тебя там помнят, зайдешь к Пественидзе, он сейчас председатель, скажешь ему: «Товарищ Пественидзе, так и так, воевал, вернулся, пожалуйста, помогите мне и дайте какую-нибудь работу, все равно какую. Могу сделать и скульптуру»...

Агули подошел к подвалу, откуда был слышен могучий храп.

— Пери,— ласково зовет он собаку.— Пери, это я.

Храп прекратился, появляется собака. Сеттер долго и недоверчиво смотрит на хозяина и, протяжно зевнув, идет вверх по лестнице, в комнату.

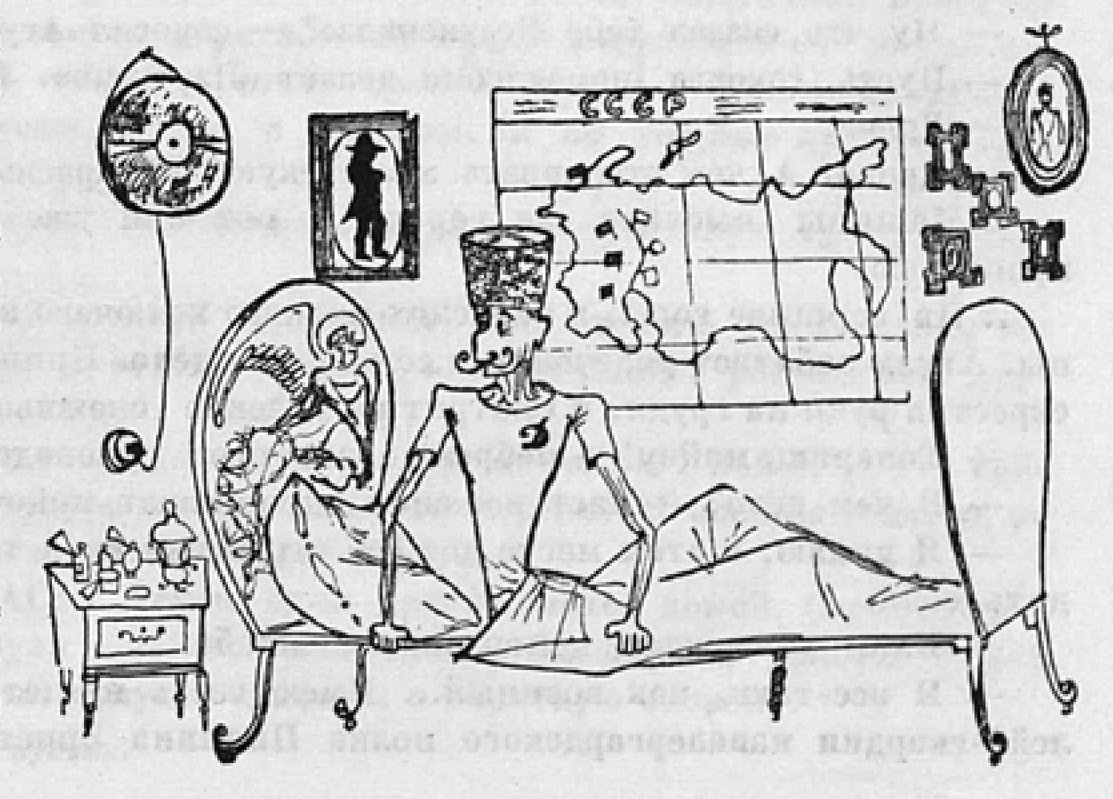
Пипиниа недовольно покачал головой и продолжает свою мысль:

— А Пественидзе тебе скажет: «Сейчас война. Какое время сейчас для скульптур?» А ты ему скажешь: «Я делаю не «Весну», не «Поцелуй» и не «Адониса», а «Партизана и партизанку». Мобилизующая тема! Что ты улыбаешься? Хорошо, ты не иди. Я сам поговорю с Пественидзе.

...Еще долго они не могут уснуть. О чем только не говорят отец с сыном! Скрипит тахта, не спится Пипиниа.

— Главное — глубокие заходы и внезапные обхваты. Зря наши не используют кавалерию! Эх, кавалерия! Она в тысячу раз маневреннее, чем мотоциклы. Окопная война и при мне была. Что ты сказал? — И снова стонет тахта, и опять Пипиниа садится. — Агули, спишь?.. Женись, Агули, сыночек. Женись... Время тебе жениться. Не мое это дело — обеды варить, стирать. Устал я. Приведи какую-нибудь. Чтоб не уродка была. Неприятно приходить домой и видеть некрасивую невестку. Женись на враче! Терапевт — лучше всего. Честной должна быть, тихой, из хорошей семьи. Ты меня слышишь?

— Такая в нашем городе только тетя Нато. Она честная, опытный терапевт, из хорошей семьи, тихая.



— Эх, умерла, бедная, — вздохнул Пипиниа.

Через минут пять Пипиниа снова садится на тахте:

— Агули, спишь?

— Ну...

— Агули, как думаешь: сколько шлепанцев получится из этой проклятой собаки? Хорошо бы две пары: одну тебе, другую мне.

Пери спит на старом коврике посреди комнаты. И точно почувствовав, о чем речь, поднимает голову и зло гавкает на Пипиниа.

— Прямо слова нельзя сказать при нем! Все понимает, сволочь!

Сквозь сон до Агули доносятся сердитый голос отца и ворчание Пери. Агули счастливо улыбается. Опять скрипит тахта. С улицы слышен свист.

Пипиниа подбегает к окну, поправляет занавес. Сквозь узкую щель видна улица. На тротуаре стоит женщина в милицейской форме, смотрит на окна дома Эристави и свистит.

Пипиниа закрывает щель и тушит лампу. Свист прекращается.

— Тридцать их выпустили в город. Не шуми, не свети. Агули, спишь? Спи, спи...

ОБВАЛ. В это дождливое утро перед исполкомом собралась толпа — большей частью старики. У всех в руках лопаты и кирки. Несколько в стороне стоит Агули, тоже с лопатой. Подъехали три «студебеккера». И тотчас же из подъезда выбежал старый майор в отставке.

— Действуйте энергичнее! Все по машинам! — кричит он.

Старики, кряхтя, лезут в машины.

— Вы, эй вы, в желтом кашне! Что вы стоите, черт возьми?!

Агули ничего не ответил и молча уселся в машину. Вот головная машина отъехала, за ней медленно тронулась и вторая, как вдруг из подъезда исполкома появляется Пипиниа. В руках он держит какие-то бумажки.

— Пипиниа! — зовет его Агули. — Быстрее, быстрее!

Пипиниа бежит за машиной, еле-еле вскарабкивается на нее.

— Ну что сказал тебе Пественидзе? — спросил Агули у отца.

— Пусть, говорит, немедленно делает «Партизан». Обещал гипс и дрова.

— Дрова?

— Дрова. А чем отапливать мастерскую? Прекрасный работник.

...Машины выехали за город, и вот они уже ползут по узкой дороге над пропастью.

...На вершине горы, в зарослях низкого колючего кустарника, старики роют окопы. Агули работает увлеченно и со знанием дела. Пипиниа стоит на крутом выступе, скрестив руки на груди, и смотрит на далекие снежные вершины.

— Товарищ майор! — небрежно зовет он руководителя работ.

— В чем дело? — настороженно спрашивает майор.

— Я думаю, в этом месте дот, со стратегической точки зрения, не может оправдать себя.

— План утвержден центральным штабом.

— И все-таки, как военный... Имею честь представиться: полковник прежнего лейб-гвардии кавалергардского полка Пипиниа Эристави!

Майор понял не все и, не зная, как отозваться на такое представление, решил тоже что-то сказать:

— Майор запаса Хурцидзе...

— И вот мне хотелось бы заметить... Ваше имя?

— Эрмилэ.

— Мой дорогой Эрмилэ, дот имеет некоторые существенные минусы...

...Строительство дотов, дзотов и окопов идет медленно. Старики тяжело дышат, много без толку машут лопатами и от этого, естественно, устают еще больше.

— Послушай, Абессалом!

— Что?

— Там замечательное пхали*.

— Где?

— Вот там, на той горке! Видишь кусты?

Постепенно и как-то незаметно старики исчезают. Агули копает еще некоторое время, а потом тоже решает отдохнуть.

...Тем временем Пипиниа вошел в раж.

— Голубчик! Дайте мне один, всего лишь один эскадрон, и я вообще наглухо закрою это ущелье с норд-веста! Вон там видишь красную скалу? Дай мне бинокль! — требует он у майора Хурцидзе.

Сквозь бинокль виден склон далекой горы.

— Что это? — шепчет Пипиниа.

На горе в кустарниках копошатся старики и рвут пхали. Увидел Пипиниа и своего сына. Агули тоже рвет пхали.

— Очень хорошо, — одобрительно шепчет Пипиниа.

Вдруг Агули бросил пхали, нагнулся к земле, сорвал цветочек.

— Поэт... — с презрением говорит Пипиниа.

— Что? — переспрашивает майор.

— Что же касается этой коммуникации,— Пипиниа навел указующий перст на пропасть, где узкой ленточкой вьется дорога, — ее можно перекрыть вот таким камушком! — И Пипиниа носком сапога чуточку тронул камень. Камень покатился вниз. Вот он столкнулся с другим, затем с третьим, и по ущелью пронесся грохот горного обвала.

...Ночь. По улице идут Агули и Пипиниа. Агули несет полную сумку пхали. К груди он прикрепил цветы.

— Куда ты суешься со своей военной стратегией? Или, может, ты думаешь, что находишься в Порт-Артуре? Теперь эту дорогу дней пять не смогут расчистить. Другая сейчас война,— недовольно нудит Агули.

— Выбрось эти идиотские цветы! Какая-такая другая война?! Война — это война! Или ты думаешь, в Порт-Артуре в кошки-мышки играли? И вообще отстань от меня! — крикнул Пипиниа и исчез в первом же переулке.

«ДЕВУШКА, КОТОРЫЙ ЧАС?» Агули один возвращается домой. Светит луна. В дальнем конце улицы мелькнула тень. Это милиционер Глафира Огурцова. Агули решил уклониться от встречи, повернулся и пошел в обратную сторону.

* Пхали — съедобные побеги на кустах.

— Стой! Стрелять буду! — бросается за ним Глафира и свистит.

Агули забегает в узкую улицу. Глафира за ним. Свистит.

— Ты куда? Стой, не шевелись! Что в сумке? А этот длинный куда делся? Документы?

— Дома оставил. Я тут живу недалеко. Меня все знают. Я не вор, я скульптор.

— Руки вверх! Ступай вперед! Там разберемся. Живей!

— Дайте мне сказать,— просит Агули.

Их уже не видно, и вдруг наступает тишина. Потом что-то зашуршало. Там, где узкая улица выходит на освещенную луной площадь, появляется Глафира. Пистолетом она поправляет себе волосы.

— Уйди ты, черт! — Но в ее голосе не слышно злости.

— Девушка, который час? — слышен из темноты заигрывающий голос Агули.

— Вот прицепился! — говорит Глафира и отбегает еще дальше.

— Девушка, платок упал! — выбегает на площадь Агули.

— Уйди, не лезь ко мне, черт, стрелять буду!..

ПЕЧАЛЬНАЯ ВДОВА И ПОЗОР ПЕРИ. Раннее утро. Пипиниа заносит в мастерскую исполкомовские дрова и снова выходит во двор. Он молчалив и, видимо, чем-то недоволен. Агули крутится у паросского мрамора. Перед камнем он кладет два бревна и доску, берется за лом — нужно чуточку приподнять камень.

— Пипиниа, помоги,— просит он отца.

Пипиниа молча набирает охапку дров и скрывается в мастерской.

— Слышишь, Пипиниа, нужно поднять с этого края.

Пипиниа по-прежнему занят дровами.

— Ну что ты на самом деле! Иди помоги! Нужно ведь мне начать работу!

— Нужно?! Работать?! Весна?! Стрекозы?! Тридцать тонн в этом проклятом камне! Ты что, с луны свалился?! Делай партизан. Ты дал слово Пественидзе, он обещал тебе дрова, а ты в это время занимаешься какими-то своими детскими забавами! Подводишь человека.

— Ну, ну... Хорошо, хорошо.— Агули бросил лом, забрал последнюю охапку дров и пошел в мастерскую.

...В мастерской, около печки, отец и сын молча складывают поленницу.

— Можно? Здравствуйте, это я! Немножко рано? Просто не знала, куда деваться. Здесь я у одной родственницы остановилась...— с этими словами в мастерскую вошла одетая в черное хорошо сохранившаяся сорокалетняя женщина.

— А-а-а! Калбатоно* Кетеван! Калбатоно Кетеван! Для вас никогда не рано! А вот мой сын! О, здесь все стулья испачканы! С вашего позволения, я сейчас. Сию минуту! — с удивительной для своего возраста резвостью Пипиниа выскочил во двор.

— Извините, калбатоно, руки у меня грязные,— смущенно говорит Агули.

— Ничего, не беспокойтесь... Кето,— представилась вдова.

— Очень приятно, Агули.

— Я здешняя, но вышла замуж в деревню. Работаю там старшим бухгалтером. До войны мы часто приезжали в город, я и мой муж Савле. Эх!

---

* Сударыня.

— Царство ему небесное,— печально отозвался Агули.

— Эх, несчастная я... — вдова достает платок.

— Земля дала, земля взяла,— говорит Агули чьи-то чужие слова, чтобы что-то сказать, а потом еще более нелепо добавляет: — Все мы дети земли. Закон природы...

— Да, да, закон природы, так сказать, я понимаю, но умереть в расцвете сил, в пятьдесят семь лет, ужасно, ужасно.

Пипиниа со стулом в дверях, он слышит последние слова вдовы и сразу же включается:

— Ужасно! В этом трагедия человека. Рождение — это смерть! Прошу, калбатоно!— Пипиниа галантно подставляет вдове стул.

— Я вас слушаю, калбатоно,— вытирая руки о штаны, говорит Агули.— Чем могу служить?

— Вот он,— доставая из черной сумки фотографию мужа, говорит вдова.

— Ваш муж? Очень симпатичный мужчина! Есть в нем нечто такое...

— В наших краях красивее мужчины нельзя было найти. Честнейший человек, кузнецом работал. Вы не слыхали о Савле Сакандделидзе? Он лошадь мог поднять.

— Есть в нем что-то такое, античное... Лошадь, значит, мог... Это видно.

— Я решила поставить ему надгробный памятник. Но не думайте, что я даром хочу вас побеспокоить. У меня есть кукуруза... То есть сколько кукурузы мой Савле съел бы за этот год, я, значит, могу за его бюст дать столько кукурузы.

— Ах-ах-ах! И что это был за мужчина!— зашумел Пипиниа.— Это был настоящий мужчина! Выше меня! Да что! Огромный, здоровый! Гигант! Любил выпить, любил покутить! И широко и так весело и щедро!

При упоминании о широте характера и щедрости мужа вдова чуть конфузится. Агули тихо отцу:

— Кутежи не входят в программу.

Со двора послышался лай собаки. Пипиниа подскочил к двери и тотчас обернулся:

— Извините, калбатоно. Иди сюда, Агули.

Пипиниа тащит сына за рваную ширму и быстро говорит, но так, чтобы вдова не слышала.

— Вчера встретил Димитрия, прекрасной души человек! Он, оказывается, узнал, что только у нас есть сеттер чистой породы и попросил... Понимаешь? Что ж мне, отказать?! Я ему должен двести рублей. Или, может, прикажешь из-за тебя поссориться со всем миром?

— Извините,— обернулся Агули к вдове,— мы сейчас.

— Ах, как ужасна смерть! Бедный Савле,— снова заговорил Пипиниа.— Калбатоно Кетеван, вы найдете общий язык с моим сыном. Извините, я должен оставить вас, ко мне пришел мой старый друг. Будь проклята смерть! О, что за мужчина был Савле! — тонко намекает Пипиниа и уходит.

... — Кого я вижу! Как поживает мой Димитрий? Отличная у тебя собака! Как звать? — спрашивает Пипиниа.

— Ангелина,— отвечает будто из-под земли исходящий бас.

— Одного щенка мне дашь! — говорит Пипиниа.

— Ангелина! Ангелина! — шумит бас Димитрия.

— Сними цепь, Димитрий! Пери! Пери! Куда ты, Пери?! Хвост мне нравится! Ах, какой хвост! Ах, какой прямой!

— А уши?

— Но хвост мне больше нравится. Пери! Пери!

— Ангелина! Ангелина!

Естественно, шум во дворе внес некоторую напряженность в мастерскую. Разговор стал нервным и рассеянным.

— И не то что просто симпатичное лицо. Можно сказать... В некотором роде... классические формы. Видите, калбатоно, между глаз, то есть вместо носа, можно поместить еще один глаз. Греки, особенно Пракситель, да и Фидий... Вы говорите, лошадь мог поднять?— бормочет Агули.

— Да, да. Он был необычайно красив... Лошадь мог... Один глаз... У него оба глаза были! И нос тоже был...

— Первый раз собаку держишь! — бушует во дворе Пипиниа.

— Вы, наверное, хотите бюст? — повторяет Агули вдове, которая больше занята тем, что происходит во дворе, и с испугом смотрит в окно, за которым мелькают тени.

— А?.. Что?..

— Вам, наверное, нужен бюст. Вот такой,— Агули показывает на закрытую покрывалом скульптуру.— Это доктор Бетанели.

— Куда ты, Пери? — кричит Пипиниа.

— Бетанели Шалва? Умер, бедный? Вай! Вай! Когда? Отчего?

— Год назад умер, калбатоно, год назад,— успокаивает вдову Агули и снимает с бюста покрывало.

— Это что за балаган?! Ты мне наврал,— кричит во дворе хозяин суки.

— Похож... Да, похож... Нос... — нерешительно говорит вдова, с испугом поглядывая в окно.

— Почему говоришь так, мой милый Димитрий? Тебе обязательно хочется обидеть меня? — слышен голос Пипиниа.

— Брось врать! Я люблю правду.

— Тот, кто не любит правду,— не мужчина! — соглашается Пипиниа.

— Да, мне хотелось бы такой бюст. А на чем он будет стоять? — спросила вдова, недоверчиво поглядывая на Агули.

— Разумеется, на постаменте. Вот такой высоты.

Ну вот, состоялся разговор об искусстве. А теперь неизбежно надо опять говорить о плате. Агули смущенно задвигался, вдова щелкнула сумкой.

— Да... война,— осторожно начала торг вдова.

— Да... война,— соглашается Агули.

— Да,— повторяет вдова.

Агули промолчал.

— Война, война! Ты это понимаешь! — кричит со двора Пипиниа.

— Ты не кричи, не кричи.

— Калбатоно, надеюсь... Вы еще ведь не уезжаете? — быстро и суматошливо спрашивает Агули.

— Я собиралась остаться еще дня на два. Мне хотелось...

— Насчет остального, то есть цены, материала, из какого делать бюст, и всего такого, нельзя ли нам встретиться сегодня вечером или завтра утром? Словом, когда вас устроит.

— Почему же нет? Встретимся сегодня вечером в саду,— улыбнулась вдова и поправила волосы.

— Нет, калбатоно, извините, вечером у меня как раз дела. В саду патруль ходит... Э... э... Если можно, завтра утром в десять...

— Ну хорошо, в десять — так в десять,— сухо говорит вдова.

Агули выводит ее из мастерской, провожает до калитки, стараясь заслонить собачью эротику.

— Я очень хотела бы, чтобы к годовщине было готово. Успеете? — спрашивает вдова.

— Обязательно, калбатоно, обязательно будет готово,— твердо обещает Агули.

— Всего хорошего,— вдова томно протягивает руку.

— До свидания, калбатоно. Завтра утром, значит.

И Агули сразу же бежит обратно. Пери, бедный, старый Пери залег под балки дома и смотрит оттуда грустно и опозоренно. Димитрий тащит свою Ангелину.

— Послушай, Димитрий, при чем здесь Пери? Слава богу, ты мужчина, и ты должен понять и войти в его положение. В конце концов, и твоя Ангелина не особенно... Она женщина? Женщина! Так женщина должна поиграть с мужчиной, подразнить. Понимаешь, Димитрий?

— Чего врал? Думаешь, легко тащиться в такую даль?

— Понимаешь, Ангелина должна его подразнить!

— Укусить? Если твой Пери ни на что не годится, сказал бы прямо вчера. Разве стыдно сказать человеку, так, мол, и так, мой дорогой Димитрий, мой Пери... того.

— Мы с тобой, Димитрий, старые. Пери тоже. Войди в его положение, — примирительно говорит Пипиниа.

— Не знаю, как ты с Пери, а мне еще не на что жаловаться, — ехидно улыбаясь, говорит Димитрий.

— Во-он! — заревел Пипиниа.

Димитрий и Ангелина стоят на улице.

— Скажи, Агули, твоему отцу, что некоторые, которые были полковниками и которые, когда им дали по одному месту, вот те некоторые, которых некоторые, между прочим, приютили у себя в те трудные дни, и потом те некоторые взяли у некоторых два килограмма дроби, и потом эти некоторые молчали двадцать лет и не требовали вернуть долг. Так вот тем некоторым надоело ждать, и они хотят получить свои кровные два килограмма дроби! О сапогах я ничего не говорю! Между прочим, двести рублей мне тоже нужны!

— Вот это ты получишь! —закричал Пипиниа, выбрасывая вперед мощный кукиш.

— Все ясно! — Димитрий резко повернулся и зашагал по улице.— Теперь хоть знаю, с кем имел дело! — говорит он Ангелине.

Молодец Димитрий! Последнее слово все-таки за ним осталось.

...Пипиниа уже сидит во дворе и, жестикулируя, говорит сам с собой:

— Война... Война... И Пери голодный, и я.

Пери подползает к Пипиниа и заискивающе ластится к нему.

— Ты только посмотри на него! В глаза мне смотрит! Пошел к черту! — отгоняет собаку Пипиниа и, будто оправдываясь, говорит Агули: — Слышал, что этот старый развратник сказал? Два килограмма дроби! Помнит ведь! А я не помню! Двести, говорит, рублей! А то не помнит, как я ему помог похитить его будущую жену! — Пипиниа хлопнул себя по ляжкам и развел руками. Поднимается по лестнице. — Ну, какова вдова? Не правда ли, ничего и честная, из порядочной семьи! У нее виноградник!

Агули с тоской посмотрел на отца.

— Пардон, батоно*, пардон! Прямо слова нельзя сказать. Тебе же добра желаю, а ты уже думаешь, что я такой старик, как этот негодяй Димитрий считает? Ха, ха, ха! Ты что смотришь на этот камень? Брось думать! Сделай меня. Тема!

Все в жизни переменно,
Все в жизни чепуха,
Любовь, кинжал, измена,
Ха-ха, ха-ха, ха-ха,—

запел Пипиниа свою любимую старую песню.

И СНОВА ВСТРЕЧА. Ночь. Агули стоит в очереди за керосином и, прислонившись к стене дома, курит «Темп». Строго оглядывая очередь, мимо проходит Глафира.

— Товарищ милиционер! — окликнул Агули Глафиру Огурцову.

— Что еще? — нехотя отозвалась Глафира.

— Давайте забудем тот вечер,— весело начинает Агули.

Глафира мрачно смотрит на него.

— Фамилия моя Эристави, зовут Агули. Ваше имя?

— Глаша Огурцова. Глафира.

— Может, пройдемся?

— Нам во время дежурства гулять с гражданским населением не положено. А вы почему не на фронте? — спрашивает Глафира, но в это время внимание ее привлекло окно, из которого виднелся слабый свет. Глафира свистнула. Свет тотчас же исчез.

— Был я на войне... Под Жмеринкой ранили. Медаль получил.

— Какую?

— «За отвагу».

Вдруг Глафира встала за спиной Агули и, подталкивая его, зашептала:

— Идите, идите! Вроде бы арестованный...

Агули, ничего не понимая, идет вперед. Он понял неожиданный маневр Глафиры, только когда увидел еще одну женщину-милиционера. Она вела какого-то арестованного старика.

— Ну что, Глаша? — спрашивает Глафиру подружка.

— Да вот, военного билета нет. Сдам в комендатуру. А твой что? — Глафира строго оглядела небритого высокого мужчину подозрительной внешности.

— Рецидивист. Три побега на этой неделе. Все от меня убегал! — подружка ткнула рецидивиста в спину пистолетом: — Сейчас не убежишь, гад!

---

* Сударь.

— Валь, а потом ты сразу домой?

— Если Шаламберидзе пришел и Дарсавелидзе там, то Купатадзе отпустит. А что?

— Хлеб возьми, вот карточка. Я поздно вернусь.

При этой беседе присутствовал еще один человек — Мимино Цулейскири, маленький вертлявый старичок. Когда милиционеры Глафира и Валя разошлись, Мимино Цулейскири побежал за Глафирой и Агули.

— В чем дело, Агули? — тихо спросил он, хитро пробежав мимо.

— Здравствуйте, Мимино-учитель.

Старик пробежал обратно и снова тихо спросил:

— За что тебя?

— Ничего, просто так...— вежливо отвечает Агули, пытаясь отвлечь старика. Но тонкий маневр не удается ему.

Старик остановился, поднялся на цыпочки и нервно крикнул:

— Так надо отвечать старшим? Этому я тебя учил! Когда спрашивают — надо отвечать! Ясно?

— Как поживаете? — вежливо улыбаясь, спрашивает Агули.— Как дела в нашей школе?

— Скажи лучше, куда она тебя ведет? — не в шутку сердится Мимино Цулейскири.

— Ну, ну, гражданин, проходите. Кому говорят! — прикрикивает на него Глафира.

Мимино Цулейскири пугается, перебегает на другую сторону улицы, но не уходит.

— Чего она хочет? — прищурив глаза, спрашивает он Агули.

— Ничего,— примирительно отвечает Агули.

— Значит, просто так арестовала?

— Мимино-учитель, идите, пожалуйста, домой, поздно сейчас, вы простудитесь.

Мимино Цулейскири всплеснул руками и затараторил — точно сухое прошлогоднее лобио посыпалось на фанеру.

— Бросить тебя?! Предать?! А как я потом Пипиниа в глаза посмотрю!

— Мимино-учитель, как ваше здоровье? Я слышал, вы болели? — Агули снова пытается перевести разговор на светские темы.

— Несчастье на мою голову! Этот несчастный двоечник еще издевается надо мной. Как, говорит, твое здоровье?

— Вы что тут разоралисъ? — не вытерпела Глафира.

— Отпусти! Отпусти! Отпусти! — истерично кричит старик.

Агули бросается к нему на помощь.

— Успокойтесь ради бога, вам нельзя волноваться.

— Отпусти! Отпусти! Отпусти! — продолжает кричать старик.— Арестуй меня тоже! — вдруг и, очевидно, неожиданно для себя требует старик. Жест, конечно, благородный, мужественный, достойный всяческих похвал, но старик тотчас опомнился.— Меня не смеешь арестовать! Я — педагог! — испуганно кричит он Глафире, срывается с места и убегает.

— Контуженный? — спросила Глафира.

— Быстрей отсюда, а то он полгорода здесь соберет и такой нам педсовет устроит!

...Агули и Глафира медленно идут по тихой, темной улице. Глафира рассказывает о своих приключениях.

— Из Ростова на Красноводск, из Красноводска в Баку, из Баку в Тбилиси. Потом Сагареджо, Арахло, Садахло, картошку копали. И везде беженцев навалом. А потом снова в Тбилиси, а оттуда прямо сюда. Послали в милицию. И не знаю — живы ли родные.

— Где вы сейчас живете?

— К нам гражданским нельзя, не полагается! — строго отрезала Глафира.

Они идут по улице Иванова-Мордалейшвили.

— Барак нам построили — эвакуированных много, дома все были уже заняты.

— А вот и мой дом,— выходя на площадь, говорит Агули.

— Этот? У вас там один вредный старик живет, он мне все глазки строит.

— Ха-ха-ха! Глазки, значит, строит! — смеется Агули.

— «Океан симпатий, который час? Пардон, пардон, перед вами кавалер всех Георгиев!» — метко передразнивает Глафира Пипиниа.— Еще у него есть пес, такой вредный, все по очередям бегает.

— Пери — инициативный сеттер,— смеется Агули.

Вдруг из калитки выскакивает Пипиниа. За ним Мимино Цулейскири. Последним выпрыгнул взволнованный и агрессивно настроенный Пери.

— Где? — кричит Пипиниа.

— На Цхакана! — визгливо кричит Мимино Цулейскири.

Спасательный отряд решительно направляется через площадь.

— Да вот он! И собака! Куда они бегут? — спросила Глафира.

— Меня спасать,— объяснил Агули.— От вас. Это мой отец.

— Ваш отец? А я тут наговорила...

— Приходите к нам в субботу,— предлагает Агули.

— Неудобно,— смущается Глафира.

— Что вы! Наоборот. Отец мой очень обрадуется. Вы здесь одна, представляю, как вам по вечерам скучно.

— Я с девочками в дурачка играю...

— А мой отец массу интересных историй знает. Он долго жил в России, воевал еще в японскую войну... Чаю попьем...

ГРАНАТА — НЕ РОГ С ВИНОМ. Мастерская. Агули уже почти кончил работу. Он еще раз бросил взгляд на натуру: на столе стоят Пипиниа и Глафира Огурцова. Глафира вся подалась вперед, и один бог знает, как она умудряется не двигаться в таком наклонном положении. В вытянутой вперед руке она держит служебный пистолет. Пипиниа отважно прикрывает тыл, он смотрит назад и в динамично вытянутой руке держит гранату, вырезанную из ножки стула.

— ...Лошадь не человек. Лошадь любит ласку. Эх, Глафира... — доканчивает свой рассказ Пипиниа.

— Вот и все, на сегодня хватит,— говорит Агули, брызгая водой на глину.

Пипиниа будто сдуло со стола, и вот он, элегантно изогнувшись, уже протягивает руку Глафире.

— Спасибо... — улыбается Глафира.— Ну, я пошла.

— Куда? Без чая я вас не отпущу! — зашумел Пипиниа и выбежал во двор.

...Агули и Глафира остались одни. Глафира смотрит в окно. Капли дождя стекают по стеклу, и за ним неясно проглядывает громада мраморной глыбы.

— Откуда вы достали такой большой камень? — спрашивает Глафира.

— О, это не простой камень, это паросский мрамор, он из Греции. Видите, он не белый, он цвета нежнейших, прелестных детских рук,— Агули взял руку Глафиры. Глафира руку убрала, но Агули снова завладел ею и продолжает тихо и мечтательно: — Из такого мрамора ваяли древние греки. К нему не подойдешь резко и грубо. Камень не глина, отломишь — не прилепишь. Мой учитель, который подарил мне этот камень, советовал крепко подумать, прежде чем в первый раз ударить по нему. Может, вам это скучно слушать?

— Да что вы. Конечно, нет.

— Вы знаете, что говорили древние греки о божественно-великом Фидии? «Сам Зевс всемогущий на землю спустился, чтобы Фидий образ его изваял, или Фидий побывал на Олимпе!»...

— Ой, как страшно! — вздрогнула Глафира и чуть прижалась к Агули, но тотчас отстранилась.

— Знаете, я изваяю из него девушку! — И Агули так посмотрел на Глашу, что сомнений не оставалось — мрамор предназначен воплотить Глафиру Огурцову.— Я изваяю,— продолжает Агули, все более оживляясь,— я изваяю девушку, и она будет такой, как будто не я ваял, а морские волны. И назову— «Северное сияние».

Притихшая Глафира вдруг встрепенулась, поправила ремень, села в углу и молча уставилась на Агули. Агули стало как-то неловко, и он начал поспешно совать поленья в печку.

— Знаете, в школе мы спектакли ставили! Я играла Печорина! — вдруг весело говорит Глафира.

— Печорина?

— Печорина! Режиссер у нас был учитель физкультуры. Он мне кричал: «Глаша, пойми, Печорин — эгоист, но страдающий эгоист!» У меня усики были, сапоги со шпорами.

— Садитесь поближе, Глаша.

— «Моя душа не каменистая почва, и если на нее прольются благодатные дожди, она взрастит цветы невиданного счастья». Ах, как давно это было! А у вас, между прочим, неплохо, можно даже сказать, что у вас хорошо, красиво! — усаживаясь у печки, говорит Глафира.

Агули подкладывает дрова в печку, поглядывая на полные колени Глафиры, похожие на две спелые дыни.

— Прекрасные у вас коленки, в стиле Майоля,— вздыхает Агули.

— Это комплимент! — Глафира строга.

— Это не комплимент, а факт.

— Нет, не факт,— лукавит Глафира.

— Нет, факт! — настаивает на своем Агули.

— Не говорите так, прошу вас, Агули! Спойте что-нибудь, ну «Сулико»... — опустив голову, шепчет Глафира.

— Глафира... — судорожно вздохнул Агули.

— Агули...

Конечно, Агули склонил свою лысую голову к ней на грудь, и дынь сейчас стало три, три спелых осенних дыни...

— Лапоньна, ласточка моя, золотце ты мое,— гладит его по голове Глафира.

Открылась дверь, показалось лицо Пипиниа.

— Пардон! — Пипиниа моментально прикрыл дверь.— Весь в меня, сукин сын! Вылитый я! Эх, Ирина Сергеевна, — шепчет Пипиниа, вспоминая что-то очень, очень далекое...

ДВЕ КОМИССИИ. Зима, раннее утро. В мастерской Агули собралась исполкомовская комиссия.

— Да, да, да,— говорит председатель приемной комиссии товарищ Пественидзе,— представляю членов приемной комиссии: заведующий коммунальным отделом товарищ Хамацуридзе, товарищ Элиава — заместитель заведующего культмассовым сектором, товарищ Гордезиани — главный эксперт санэпидстанции, гм... — Пественидзе простер руку в сторону последнего члена комисии, но, как видно, понятия не имел, кто это такой.

— Кахиани, наш вахтер. Привел пятым членом, чтобы было нечетное число...— пришел на помощь ему товарищ Элиава.

— Товарищ Кахиани! Да, да, да! — подхватывает Пественидзе.

Агули нервничает. Он сбрасывает покрывало со своего произведения «Партизан и партизанка». Пественидзе непроницаем, медленно оглядывает скульптуру слева, потом справа. Отступает назад, обходит слева, по часовой стрелке, а потом—против.

— А нам говорили, что они голые,— сказал Пественидзе.

— Голые, батоно? — Агули оторопел.

— Как так голые? Кто сказал, батоно? — волнуется Пипиниа.

Пественидзе долго молчит.

— Не важно кто... Поступили такие сигналы.

— У нас враги — и сами не живут и нам не дают жить! — не может успокоиться Пипиниа.

— Но ничего. Мы сейчас убедились, что это не так.— Пественидзе медленно ходит вокруг скульптуры. Есть в ней что-то такое, что безуслвно не может не вызвать определенных чувств. Да, да, да...

— Граната, товарищ начальник. Граната! — радуется нечетный член комиссии и показывает на гранату в руках партизана.

— Послушай, что с тобой? Работаем здесь или... — сердится Пественидзе.

Вахтер робеет и замолкает.

— Прошу, батоно, сюда. Отсюда читается очень динамичный силуэт,— приглашает Пипиниа. — Кроме того, мы остро нуждаемся в дровах, — продолжает он, не переводя дыхания.

— Мы же вам дали,— говорит Пественидзе.

— Да... батоно... но...

— Что «но»? — перебивает его Пественидзе.

Неожиданно внимание его привлекает гипсовая голова.

— О, эти мне художники! Без женщин никак не могут обойтись. Кто это? Почему глаз нет? Слепая?— с сочувствием спрашивает Пественидзе.

— Это голова кондотьера Гаттамелата. Это не я делал, батоно. Это Донателло делал. Старинная работа, — извиняющимся голосом сказал Агули.

— А, а, а... голова, значит... Интересно... Вообще очень много интересного бывает на свете... Давайте составим акт.

Заведующий коммунальным отделом составляет акт. Пественидзе ходит взад и вперед, говорит и трогает все, что попадает под руку.

— «Но, принимая во внимание...» Написал? «Но, принимая во внимание суровые обстоятельства военного времени, комиссия не считает возможным осуществить отлитие скульптуры вышеуказанного скульптора Эристави Агули Пипиновича...» Это твое настоящее имя? — спрашивает он Пипиниа.

— Да, да, батоно,— быстро отвечает Пипиниа.

— «...Пипиновича. Независимо от этого инвалиду войны выдать два кубометра дров».

— Мало, батоно,— заныл Пипиниа.

— Торговаться будем?! — не терпящим возражения тоном спрашивает Пественидзе. — Хорошо, «...инвалиду войны выдать три кубометра дров». Подпишитесь.

Члены комиссии неторопливо ставят свои подписи и, строго выдерживая субординацию, покидают мастерскую.

Пественидзе остановился у мрамора.

— Что это? — спрашивает он, внимательно осматривая камень.

— Мрамор.

— Сколько тонн? — хозяйственно осведомился он.

— Около тридцати. Я хочу из него изваять девушку. «Северное сияние», — объясняет Агули.

— Ох, эти мне художники, без голых женщин не можете!.. — мягко журит его Пественидзе и, улыбаясь той самой мужской улыбкой, которая обычно сопровождается анекдотом известного содержания, весело грозит скульптору пальцем: — Знаем, знаем вас. Были такие сигналы,— хитро добавляет он и смеется.

Агули виновато опускает голову.

Но тут происходит самое ужасное! У калитки шум, гам. С дрожек соскакивают несколько человек. Среди них вдова кузнеца Савле. Вновь прибывшие, вырывая друг у друга, тащат один, не совсем полный мешок с кукурузой и, расталкивая исполкомовскую комиссию, вбегают в мастерскую.

Пипиниа мечется, не знает, что делать.

— Товарищ Пипиниа,— зовет его Пественидзе,— товарищи высказали мысль. Одним словом, считайте акт аннулированным, — решительно заявляет он.

— Что вы, батоно, почему, батоно?

— Я тебе уже сказал. Вы тут, понимаете, занимаетесь черт знает чем! Аморальные поступки, понимаешь! Девушки! Мешки! Вы где находитесь, и что все это означает, товарищ Пипиниа?

— Ах, кого я вижу! Шалва, дорогой! Как хорошо, что встретила! — приветствуя Пественидзе, вбегает во двор вдова кузнеца Савле.

— Здравствуй, Кето, — теряется Пественидзе.

— Детей почему не прислал? У них же каникулы! Но ничего, сегодня зайду — сама заберу. Как Зина?

— Да никак. Через пять дней веду ополчение на перевал. Вернусь ли? В общем, Кето, генацвале, посмотри за моими. Старшего возьмешь к себе в деревню. Пипиниа, придешь ко мне в понедельник, во вторник меня уже не застанешь,— говорит Пественидзе.

И снова мастерская. И снова комиссия.

— А мешок положите вот сюда, — распоряжается вдова. Она снимает ботинки и вообще чувствует себя как дома.

— Сперва познакомьтесь! Вот наш заведующий фермой Алекси, вот библиотекарь Алекси и вот Бакоси и Амброси. Все друзья бедного Савле. Ну, как наши дела?

Агули снимает с бюста покрывало. Перед бюстом Савле все стоят в глубоком молчании, как, наверное, стояли в свое время на панихиде. Пипиниа осторожно оглядывает публику и, тяжело вздохнув, говорит:

— Будь проклята смерть! Какого человека вырвала она из наших рядов...

— Папаха похожа. Похожа папаха? — спрашивает вдова.

— Усы тоже,— говорит не то Алекси, не то Бакоси.

— Только вот здесь что-то не так. А? — говорит вдова.

Агули с готовностью ковыряет стеком под усами.

— И вот здесь... Дай сюда вот так, выше,— вдова решительно берет инициативу в свои руки, забирает у Агули стек и сама начинает работать над бюстом.

— Ах, еще бы, ведь вы его знали! — восклицает Пипиниа.

Агули, подняв плечи, молча отходит.

— Бедный Савле,— вздыхает вдова.— Алекси, Бакоси, подойдите сюда. Блуза такая была на нем?

— Да, кажется, такая, а какая еще? В этот карман он клал деньги, а в этот документы,— вспоминают они.

— Я помню: сама шила. Вот эта линия должна быть такой,— точечками проводит она неровную линию строчек.

— Ах, как правильно,— восхищается Пипиниа,— замечательно!

— Агули! Усы ему заверни выше! — устав от творчества, милостиво разрешает вдова и возвращает стек.

Все вышли во двор. Осталась только Кето. Она зажала Агули между Афродитой и Савле. Как блестят ее глаза!

— Мне очень трудно, я одинока, Агули! У меня виноградник. В тот раз ты согласился приехать. Мужчины не понимают женщин. Виноградник у меня. Бедный, бедный Савле! Ох... как вспомню — с сердцем плохо. Виноградник... Обязательно приезжай, Агули... Савле ты обязательно понравился бы...

— Царство ему небесное,— горестно вздыхает Агули и бережно прикладывает губы к протянутым для поцелуя губам вдовы.

ПИСТОЛЕТ ПОД ПОДУШКОЙ. Темная, непроглядная ночь. Агули стоит в кустах и нервно шепчет: «Я идиот! Что делать? Убить меня мало!» В кустах что-то зашуршало, и к Агули по-пластунски подполз Гиви, ученик Пипиниа.

— Лежит на кровати и смотрит на потолок,— испуганно шепчет Гиви.

— Лежит и смотрит на потолок? — спрашивает Агули.

— Говорил же я, учитель, возьмем ружье.

— Ах, брось ты эти глупости! — раздраженно говорит Агули.— Ну, я пошел.

— На вашем месте я ни за что не рискнул бы.

— Далеко не отходи, если услышишь выстрел, сразу беги к Пипиниа,— предупреждает Агули и исчезает в темноте.

— Я под окном сяду,— говорит Гиви и ползет за Агули.

...Агули, затаив дыхание, на цыпочках крадется по темному коридору.

В маленькой комнате, едва освещенной слабым светом керосиновой лампы, на узкой железной кровати лежит Глафира и со слезами на глазах смотрит на потолок. Она заметно пополнела в талии и выглядит так, как обычно выглядят женщины на шестом месяце беременности.

В комнате кроме кровати один стул, керосинка и стол. На столе лежат две картофелины. Над кроватью на полочке маленький гипсовый бюст Глафиры.

— Ну вот и пришел,— зашептал Агули, тихо прикрывая дверь.— Почему ты не пошла к врачу? Потом будет поздно.

— Агули,— повернувшись к стене, говорит Глафира,— давай не будем говорить об этом.

— Почему не будем? Нужен ли нам сейчас ребенок? Война, мы так молоды... У нас все еще впереди,— неуверенно говорит Агули.

— Да ты что волнуешься? Сядь и успокойся. Ребенок мой, претензий у меня к тебе никаких нет, живи себе спокойно.

— Глаша, ты меня, пожалуйста, пойми правильно,— снимая со стены шинель и бережно прикрывая Глафиру, ласково шепчет Агули.— Я бы с радостью женился на тебе, но ты ведь знаешь Пипиниа, он такой старомодный, с предрассудками, это, конечно, идиотство, но он говорит, что я князь и должен жениться на княжне. Это не я говорю, это он говорит...

— Ой! Слышишь? — Глафира берет руку Агули и кладет на живот.

— Что он хочет? — с испугом спрашивает Агули, быстро снимает с себя старое драповое пальто и накрывает Глафиру.— А что врач сказал?

— Говорит, двойняшки... Я, говорит, слышу два сердца. Мальчики, говорит...

— Почему мальчики?! Откуда он знает? Кто его спрашивает? — закричал Агули и заметался по комнате.

— Гуси, гуси,
Летят гуси над полями...—

вдруг тоскливо запела Глафира.

Агули замолк, подошел к кровати и посмотрел Глафире в лицо.

...Гиви сидит под окном, приложив ухо к дощатой стене.

— Тетя, тетя, отпусти, тетя! — вдруг взвизгивает он.

Какая-то здоровая, сильная женщина тянет его за ухо.

— Ах, вот это кто! Заявились, голубчики! — подтянув Гиви за ухо поближе к себе, говорит женщина и, не выпуская мальчика, бежит вдоль стены, стуча в окна.

— Валя! Нина! Натэлла! Катя! Маквала! Фрося! Вот кто пожаловал! Вспомнил, значит! Спасибо, родненький! — Женщина отпускает Гиви, только влетев в комнату.

— Вот он! Я не виноват, это он! —показывая пальцем на Агули, плачет Гиви.

Одна из милиционеров выскакивает вперед.

— Цветы носил! — улыбается она.

— У, гад! — шипит вторая.

Третья, схватив с полки бюстик Глафиры, кричит:

— Вот тебе северное сияние! — и со всей силы бросает бюст в Агули. Агули, изловчившись, увернулся от страшного снаряда, и бюст, ударившись о стену, разлетается на тысячу мелких кусочков.

Глафира, лежавшая лицом к стене, вдруг вскакивает, выхватывает пистолет из-под подушки.

— А ну, расходись! Стрелять буду! — потрясая над головой оружием, кричит она на своих подружек.

...Агули в пиджаке, без шляпы бежит вниз в город по каменистому склону. Мимо пулей промчался Гиви.

— Говорил же, учитель,— возьмем ружье! — кричит он откуда-то снизу.

— У! Предатель! Не смей ко мне больше приходить в мастерскую.

Вот так, той темной ночью искусство потеряло еще одного своего служителя — Гиви.

И ТОЙ ЖЕ ТЕМНОЙ НОЧЬЮ. Пипиниа ведет Глафиру в город. Он несет приданое Глафиры — керосинку и фанерный чемодан.

Глафира не забыла оставленные при поспешном отступлении Агули его пальто и кепку.

— Ах,— сокрушается Пипиниа,— до чего вы дело довели! Дай сюда, тебе тяжести нельзя,— забирает он у Глафиры пальто Агули.

Вот наконец они дошли до города, идут по утренним пустынным улицам.

— Зови меня папой,— ласково говорит Пипиниа Глафире.

Они свернули на знакомую нам улицу Иванова-Мордалейшвили. Пипиниа увлеченно рассказывает о веселых днях своей молодости:

— ...она меня обожала! С ума сходила из-за меня! И хотя это было взаимно, но жениться мне ужасно не хотелось! В этом Агули весь в меня. История кончилась тем, что княгиня украла меня! Украла пьяного, лунной ночью, одна! Беспрецедентный случай! Потом она много и горько жалела! Как ты думаешь, дочка, она умно поступила? Ха, ха, ха! Вот мы и пришли в наш дом. Где ты, доченька?

Глафира, отстав, стоит у стены и горько плачет.

— Ах, вот ты где! Не плачь, дочка, Агули обожает тебя! Это он меня послал. Он так нервничал, места себе не находил. Он мечтает изваять тебя! Представляешь, из пароского мрамора! Вот и хорошо, больше не плачь.

Глафира вытерла слезы, улыбнулась и медленно перешагнула через калитку в счастливую супружескую жизнь.

СВАДЕБНЫЙ МАРШ. Как бы ни был древний наш город изможден и истощен войной, он все-таки дышал, жил и в меру своих слабых возможностей старался любить.

Свистки женщин-милиционеров становились все лиричнее, спокойнее, пока вовсе не замолкли. На лицах появились улыбки, прически стали немножко вольнее. Милиционер Глафира Огурцова собиралась стать матерью!

Природа брала верх над войной и сводила с ума начальника милиции Купатадзе. Майор впервые отпускал своих сотрудников в декретный отпуск.

Маленький дворик милиции. Строй женщин-милиционеров. Заметно, как у некоторых из них изменились талии. По лестнице сходят начальник милиции Купатадзе и его заместитель Журули.

— Огурцова, Камушадзе, шаг вперед!

Глафира вышла из строя.

— Вы увольняетесь в декрет! Немедленно сдать оружие!

Поднимаясь по лестнице, начальник милиции строго говорит своему заместителю:

— Двадцать лет работаю в милиции. Никогда ничего подобного не случалось!

— Так точно, товарищ майор!

САЛЮТ. На рассвете девятого мая 1945 года в городе никто не спал. Кто выстрелил первым? Ну, конечно, Пипиниа Эристави. С вечера он ходил под окнами, поглядывая на звезды, точно ожидая оттуда вестей. Новость же сообщили по радио.

— Виктория! — закричал Пипиниа. — Полная виктория!

— Великая победа! Дорогие соотечественники и соотечественницы! Отныне!..— прогремел голос Москвы, и Пипиниа, не дожидаясь конца сводки, выстрелил в небо.

То, что потом происходило в городе, трудно описать. Взвились в небо ракеты, ухала артиллерия, по улицам ошалело носилась пожарная команда. Пробежал начальник милиции, крича кому-то обычные свои слова:

— Действуйте организованно!

Старик с дрожащим на носу пенсне стоит у своих дверей.

— Главное — тишина... перестреляют друг друга... Где милиция?

Глафира возилась с сыном, мальчик таращил глаза, смеялся, дурачился, и невозможно было натянуть ему на ноги чулки.

— Пипи! Стой, сумасшедший! Пипи!

Да, в грохоте и шуме второй мировой войны родился еще один Эристави. И по праву первенца ему было дано имя старого Пипиниа Эристави!

— Быстрей! Пипи, за мной! Пошли все в город!

И вот семья Эристави влилась в огромное радостное море людей.

Эристави фотографируются. Эристави слушают духовой оркестр. Пипиниа сидит у чистильщика.

— Ах, боже... Какая сейчас пойдет жизнь, Саба! Давай не скупись, клади побольше мази! Вот тебе еще пять рублей. Вот еще пять!

— Живи сто лет, батоно Пипиниа!

— А как же! Мазь будет вагонами!

— Качать его! — обняв какого-то застенчивого солдата с орденом Красного Знамени на груди, кричит Пипиниа.

Возвращаются домой в фаэтоне. У лошадей на лбу майские розы. Семья Эристави празднует победу!

— Рядовая Огурцова! До дна, до дна!— кричит Агули.

Глафира смеется, пьет,и снова лихо наливает, и снова пьет.

— «Брызги шампанского!!» — Агули заводит патефон.— А сейчас дамы приглашают кавалеров! — объявляет Агули и смотрит с надеждой на жену.

Глафира поправляет прическу, встает и идет к Пипиниа.

— Ваша честь,— передразнивает она Пипиниа и подмигивает Агули.

Агули радостно смеется.

— Чрезвычайно вам благодарен, калбатоно! — вскакивает Пипиниа. Старое, охрипшее танго тихо выползло из окна.

Глафира выступает важно, стараясь подражать старомодному свекру, но выдержать долго не может.

— Пардон, пардон, океан извинений,— смеясь, бросает она Пипиниа и бежит к Агули.

И вот муж и жена танцуют вместе.

Пипиниа провозглашает тост:

— За мирную жизнь! — выпил, оглянулся, увидел на стене фотографию своей молодости, крикнул: — Все солдаты офицера Эристави молодцы!

«ГРАЦИЯ». Агули идет по коридору исполкома. В руках у него завернутый в газеты маленький гипсовый эскиз. В коридоре какой-то особенный, послевоенный шум. Все оживлены, бегают, хлопают друг друга по плечам. «Второй Белорусский...», «Карпаты...» Все в гимнастерках со следами недавних погон. Все чего-то хотят, предлагают, требуют, просят.

Агули пробрался в кабинет Пественидзе.

Пественидзе только вернулся с войны, вся грудь в орденах. Позади него к стене прислонен костыль.

Пественидзе поднял голову и, увидев Агули, тотчас отвел глаза.

— Мы рассмотрели твое заявление, Агули. Помню, еще во время войны был разговор об этом камне. Покажи, что это ты принес.

Агули показал эскиз.

— Голая девушка, интересно... Значит, хочешь место в саду... Строительство постамента... десять тонн цемента, а то камень провалится. Правильно! Интересная вещь может получиться. Как называется? — Пественидзе заглянул в заявление Агули.— Да, «Грация»... Значит, «Грация»? Интересно...

Но тут Пественидзе вдруг ударил кулаком по столу и закричал:

— Какое сейчас время?! Я тебя спрашиваю? Что важнее? Завод монтировать или «Грации» строить?! Десять тонн цемента захотел! Посмотри на них,— он показывает на присутствующих. — Вот тебе голые женщины, вот тебе голые мужчины!

Потом он замолчал и тихо добавил, кивнув в сторону сидящих на диване:

— Видишь, сколько дел. Хорошо, что пришел, я сам хотел тебя видеть. Нам на стройке нужен культмассовик. Ты человек искусства, и культмассовая работа у тебя пойдет. Мы получили два немецких аккордеона и один трофейный барабан. Организуешь кружок.. Что, не хочешь?

— Извините... Я не умею на барабане...— пробормотал Агули, отступая к двери.

...Ослепительный августовский полдень. Агули в своей рабочей одежде, оседлав глыбу экларского известняка, выбивает надпись:

ЛАДО ДЖАЛАГАНИЯ 1851—1952 гг. «ВИНО — ВРАГ ЧЕЛОВЕКА!» Ак. И. Павлов

В узкой тени кипариса стоит женщина в черном.

— Вино его погубило, а то он еще долго жил бы. Вино и друзья, будь они прокляты! — тяжело вздыхает она.

...Глафира второй раз легла в роддом. Агули и маленький Пипи стоят перед старым зданием роддома и, задрав головы, ищут в окнах Глафиру. Открылась маленькая форточка.

— Агули! Пипи! — позвала Глафира.

— Как дела? — крикнул Агули.

— Такой хороший, беленький-беленький, пять килограммов.

— Мама, мы варенье принесли, — крикнул маленький Пипи.

— Спасибо, Пипи, сыночек...

— Пипиниа хочет Торнике!

— Так и назовем. Торнике мой! Кто вам стирает, что вы кушаете? — беспокоится Глафира.

...Зима. В одном из уголков кладбища стоит ЗИС-150 с подъемным краном. В огороженном железной решеткой месте установлен постамент. Бюст, охваченный стальными тросами, сейчас медленно опускается на положенное ему место.

— Похож? — спрашивает Агули у стоящего рядом невзрачного мужчины с траурным крепом на рукаве пальто.

— Наверное, похож... Я его не знал. Меня послали, потому что у него никого не осталось, — равнодушно говорит мужчина, а потом после некоторого молчания, отвечая каким-то своим мыслям, оживленно добавляет: — Я знаю, где есть вобла. Пошли выпьем по кружке пива.

...На этот раз, когда Глафира легла в роддом, навестить ее пришли уже трое — Агули, Пипи и Торнике.

— Такой хороший мальчик! Такой беленький-беленький! Пять килограммов и двести граммов! Лордкипанидзе сказал, что такого он не видел никогда! — снова восторгается Глафира в окне.

— Мама, мы варенье принесли! — крикнул маленький Торнике.

— Спасибо, сыночек! Цквири моохоце*. Как назовем?

— Пипиниа хочет Лаша.

— Почти как Глаша! Ну, хорошо. А что вы кушаете, а кто вам стирает? — опять сокрушается Глафира.

---

* Вытри нос.



...И снова ослепительный август. Сбитые чьей-то хмельной рукой леса окружают высокий постамент из лабрадора.

На постаменте установлен бюст мужчины с бородой.

— Нельзя этого делать, калбатоно Гуля,— с тоской говорит Агули маленькой, изящной, напудренной и напомаженной старушке.

— Давай, давай,— ласково подталкивает она Агули к лесам.— Лезь, чего ждешь!

Агули берет зубило и молоток и лезет на шаткие леса.

— Нельзя этого делать...— снова говорит он, сидя наверху и вцепившись в пышную бороду мужчины.— Он всю жизнь носил бороду, без бороды его никто не видел. Борода...

— Если тебе так нравится борода, почему сам не носишь? — хитро прищурив глаза, спрашивает старушка и, победно улыбнувшись, добавляет: — Если бы он был жив, давно уже сбрил бы.

— Калбатоно Гуля, без бороды никто его не узнает.

— Ну и пусть,— капризно говорит старушка и садится в густой, как войлок, тени кипариса на треснувшую могильную плиту.— Ну и пусть. Я-то буду знать, что это он, — снова повторяет она и, тихо улыбаясь, засыпает.

Агули стирает пот и, приставив зубило к бороде, грустно вздыхает.

— И вправду, для чего ему в такую жару борода? — говорит он себе.

Над кладбищем раздается мерный стук молотка.

...На этот раз навестить Глафиру в родильном доме пришли старый Пипиниа, маленький Пипиниа, Агули, Торнике и крошечный Лаша.

Открылась форточка.

— Отец, Агули! Пипи! Торнике! Лаша! — позвала Глаша.

— Как дела, доченька? — крикнул снизу Пипиниа.

— Спасибо, отец! Такой хороший мальчик. Шесть килограммов. Черный-черный!

— Черный? — удивился Агули.

— Как сажа! — пояснила Глафира.— И беспокойный такой!

— Прекрасно! — радуется Пипиниа.

— Мама, мы варенье принесли! — пролепетал Лаша.

— Спасибо, сыночек! Штаны Лаше поднимите!

— Как назовем? — спросил Пипиниа.

— Не знаю, отец,— ответила Глафира.

— Именем твоего отца назовем. Акимом! — крикнул снизу Пипиниа.

— Ой, как хорошо! Спасибо, отец,— обрадовалась Глафира.— Аким Эристави!

— Аким Эристави! Прекрасно звучит! Аким Эристави! Так и назовем! — решил Пипиниа.

— Кто вам стирает? Что вы кушаете?

— Аким Эристави! — с удовольствием повторяет Пипиниа.

...— Уберите этого Акима, или я не ручаюсь за себя! — кричал через три года

Пипиниа. Он стоит у окна и по спичке капает валерьянку в стакан. Третий раз по милости Акима, с разгону налетающего на его ноги, он сбивается со счета.

Глафира бросила стирку и, взяв за шиворот действительно черного, как сажа, Акима, выставила его за дверь.

Торнике стоит на голове, в зубах у него зажат старый милицейский свисток матери, и он отчаянно свистит.

— Семь, восемь... — считает капли Пипиниа.

Лаша забрался за шкаф и кричит оттуда голосом раненого Тарзана. Младший Пипиниа лениво водит пером по бумаге и насвистывает «Весну» — любимую песню деда. Агули рисует стенную газету «Путь к чистоте».

— Шестнадцать, семнадцать... — считает Пипиниа капли. Вдруг двери с шумом распахнулись, и Аким втащил за хвост собаку. Пери вырывается и с лаем несется по комнате. Собака и Аким натолкнулись на деда, и к общему крику прибавился рев Пипиниа:

— Я все могу понять, но этого проклятого Акима я не понимаю!

— Ако! — кричит Глафира.

— Поиграй с ним в бедуинов,— говорит Агули.

— Целый день в бедуинов? Я не могу, я стар! Или я, или этот Аким! — закричал Пипиниа. Он проглотил валерьянку, потом громко провозгласил: — Шашки вон! Бедуины за мной! Я эмир Динамит!

Бедуины не замедлили отозваться, они с шумом бегают вокруг стола. Пери с радостным визгом носится за ними.

— Не могу я больше, не могу я больше,— простонал Агули и, бросив работу, тихо вышел из комнаты.

— Уберите Акима, или я покончу с собой! Пери тоже! — донесся до Агули крик отца.

ОКНО НА ЧЕРДАКЕ. На дальнем конце кладбища автогеном приваривают железную изгородь вокруг новой могилы. Устроив из старой фанеры нечто вроде навеса, Агули сидит на камне и выстукивает на нем орнамент.

Мимо проезжает малогабаритный экскаватор «Беларусь». Он становится под тремя кипарисами и после перекура экскаваторщик начинает рыть землю.

В открытые ворота вбегает высокий длинноногий парень.

— Агули-учитель! — возбужденно кричит он и бежит напрямик, ловко перепрыгивая через плиты.

— Ну? — вскакивает Агули и выходит из-под навеса.

— Попал, попал!

— Молодец! Дай я тебя поцелую! — обнимает его Агули и ведет под прохладную тень платана.— Рассказывай все сначала. Только не спеши, Заур.

— По рисунку — пять, по ваянию — пять, по истории — три. Будь проклят этот Генрих Наваррский, разве я помню, когда он родился?

— Первый экзамен который был? Наверное, на втором этаже в большом зале?

— Да.

... — За два сеанса сделал,— с жаром рассказывал Заур про свои тбилисские дела.

Они сидели в старом темном подвальчике за скромно накрытым столом.

— ...Профессор все ходит туда-сюда, поглядывает в мою сторону. Сирбиладзе его фамилия...

— Он маленький такой? Голубые глаза, тихий, тихий,— оживился Агули, а потом серьезно добавил: — Хороший рисовальщик. Ну, рассказывай дальше.

— А потом он вдруг ушел и привел Ушанги Кикабидзе. Ушанги смотрел мою работу, а потом спросил, кто меня учил. Говорю — Агули Эристави. «Агули разве жив?» — удивился он. «После войны ни на одной выставке не выставлялся»,— сказал он. Повел меня в профессорскую, там пончики продавали, собрались все, спрашивали о вас, Агули-учитель. Ушанги так о вас говорил!

— Ушанги вообще восторженный человек. Давай выпьем за настоящее искусство,— говорит Агули.— Если твой дядя даст тебе чердак — проруби окно вверху. Верхний свет — самый нужный для скульптуры.

— Ушанги просил передать вам, что весной будет выставка...

— Подожди,— перебил его Агули.— Я знаю, что я сделаю весной. Завтра приходи ко мне, я дам тебе инструменты, чтоб не пришлось попрошайничать.

ПРОДАВЕЦ ПИЯВОК. Первым, кого увидел, вернувшись домой, пьяный Агули, был Бонавентур Чоговадзе, продавец пиявок, маленький, сухонький человек, похожий на фарфоровую игрушку. Канотье нервно дрожало на его худой коленке, а тонкий подбородок прыгал на трости. Пипиниа почтительно слушал.

— Сейчас все кричат «пенициллин» и дохнут, как мухи! Где прежде был пенициллин? Были пиявки,— говорит Бонавентур.

Старики сидят под инжиром. На столике — наливка и тарелка орехов.

— Поистине, батоно Бонавентур, пиявки — достойная вещь. С пиявками хоть по-человечески умрешь,— расколов орех, говорит Пипиниа.

— Сейчас скажешь «пиявки» — сразу начинают гоготать!

— А! Батоно Бона, вот и Агули пришел. Хороший у меня сын!

— Весьма приятно познакомиться с вами, молодой человек!

— Здравствуйте!

Агули выпил наливку и сразу же ушел в мастерскую. Пипиниа быстро заполняет пустоту:

— Да, да, это ужасно — пенициллин. Пиявок, значит, не покупают.

Агули вышел из мастерской. В руках он держит эскиз, линейки и какие-то бечевки. Все это он кладет у камня и начинает что-то вычерчивать на мраморе.

— Агули, батоно Бона хочет заказать свой надгробный портрет-бюст.

— Чей бюст? — несмотря на богатую практику по части надгробных памятников, такое Агули приходилось слышать впервые.

— Ну да, свой бюст,— как ни в чем не бывало, говорит Пипиниа.

Бонавентур, кашлянув, объясняет:

— Я, конечно, о присутствующих не говорю, но на детей сейчас нечего рассчитывать. Да вот хотя бы Жору Силагадзе возьмите. Умер человек. А сыновья? Какой там памятник! Не одели прилично, как полагается покойнику. Старший сын в костюме Жоры шел за гробом. Как футболиста, похоронили бедного Жору— в трусах и в майке! У меня есть сбережения, если я умру, мои дети «победу» себе купят.

— Да, теперешние дети совсем не те,— тяжело вздыхает Пипинна и подмигивает Агули.— Агули, батоно Бона в восторге от нашего камня.

— Пипинна, я же тебе говорил, что больше не беру заказов на памятники. У меня сейчас своя работа! — заволновался Агули.

— Агули! Агули!

— Что? Разве не говорил?

— Агули, прошу тебя на минуточку, только на минуточку. У Глаши к тебе дело.— Подмигивая и тихонечко подталкивая Агули, Пипинна ведет его наверх, в комнату.

Бонавентур же, оставшись один, ходит вокруг глыбы мрамора, хозяйским взглядом примериваясь к нему. Наверху постепенно нарастает шум, двери с треском распахиваются, и оттуда вырывается взбешенный Агули.

— Пошли вы все!... Всю жизнь мне испортили! — сбегая по лестнице, кричит он.

— Кто? Кто тебе испортил жизнь? Разве Глаша целыми днями не пристает к тебе: «Работай над собой». «Весна»! «Грация»! «Сияние»! «Осень»! Ты больше болтать любишь, чем работать!— несется за ним голос Пипинна.

— Вам бы только жилы из меня тянуть!

— Агули! Постыдился бы, здесь посторонний человек! Что он подумает?

— Что хочет, то пусть и думает! Бона в восторге от мрамора? Батоно Бона желает памятник? Какой? На лошади, с саблей, со щитом или, может быть, с пиявками на шее?! Говори, Бонавентур, не стесняйся!

— Он пьян! — отвечает догадливый Бонавентур.

— А ты заткнись! Пенициллин! — кричит Агули Бонавентуру.

— Агули, кто я такой? Отец я тебе или...

— Знаю, кто ты такой! Ты же тот самый Пипинна Эристави, который два имения прокутил!

— Молокосос! Где мой голанд-голанд?! — ревет Пипинна. Одним прыжком он очутился на лестнице и уже было схватил саблю, которую негодник Аким со счастливой улыбкой протянул ему, как вдруг у него подкашиваются ноги, он падает на ступеньки. — Ой, сердце!.. — стонет он и закрывает глаза.

— Человек умирает! — кричит Бона.

— Голанд-голанд вспомнил! Кому ты его подарил? Где ты откопал Бонавентура, этого мертвеца?

— Я не мертвец!— протестует Бонавентур.

Во двор сбежались дети.

— Жить вы мне не даете! Понятно! Все! Оставайтесь сами! Я ухожу! — крикнул Агули и выбежал на улицу.

Пипинна никак не может успокоиться:

— Гадюку, гадюку вырастил у себя на груди. Из-за него не женился второй раз. Не хотел причинять ребенку горе! Ну а сейчас что захочу, то и сделаю! Да, да! Женюсь. Ой, сердце! И у этого несчастного должна быть такая прекрасная семья? Эти ангелы! Уберите Акима!

КОГДА У НАС ПОЮЩИЕ ДРУЗЬЯ. Герой-любовник Шавлег Сардаладзе весит семь пудов. Высоты необычайной. А голос — не голос, а трубный глас. Так кому как не ему, с его ростом и весом, с его голосом, играть в нашем театре Отелло, Арсена?



В городе он настолько популярен, что ходит по середине улицы, как троллейбус. Шавлегу сорок семь лет, он холостяк.

Сегодня идет испанская трагедия. Агули проходит за кулисы. Сцена пуста. Зрители ждут. За кулисами режиссер и помреж держат Шавлега, а тот рвется вперед. И вот когда, по замыслу режиссера, настало время, его отпускают.

— Амалию?! — закричал Шавлег под рев и аплодисменты публики. — Амалию я убью! Клянусь бородой! — С этими словами он достиг середины сцены. Но тут раздается выстрел, и он грохается на пол.

— Ой, сынок! — крикнул кто-то в публике.

Зал точно взорвался. Кричат «браво», аплодируют. Занавес медленно ползет, и Шавлег выскакивает за кулисы.

— Каак дела, Аагули? — пропел.

— Я ушел из дому! — не вытерпел Агули.

— С ума сошел!

Когда восторги публики утихают, они проходят в уборную Шавлега, где разгримировывается старый актер.

— Ааай! — пропел Шавлег, входя в уборную. — Вхоооди, мой друг! Ну говори, в чем дело?

— Ушел я из дому.

— Как так?

— Поссорился, и навсегда.

Старик, сосед Шавлега, беспокойно завертелся. Он достает какие-то бумаги, передает их Шавлегу.

— Чтоооо этооо?

— Документы на пенсию. Помоги, в собесе тебя знают...

— Хорошооо... — поет ему Шавлег, снимая усы.

— Месяца на два у тебя можно поселиться? — спрашивает Агули.

— Об чем реечь... конеечнооо... — продолжает петь Шавлег.

— Вторую категорию инвалидности, — бубнит о каких-то своих пенсионных делах старик.

— Вторая категооооря... — поет на мелодию «Сердце красавицы» Шавлег. В уборную заглянули и спросили:

— Денег у тебя не будет, Шавлег?

— Миллиооон стооо тысяч! Сколько тебе?

— Пять рублей.

— Возьми в правом кармане брюк.

— Раньше должен был сбежать, — говорит Агули.

... — Что будем делать завтра? — спрашивает Шавлег, когда они вышли из театра.

— Не знаю.

— Давай купим помидоры, хлеб, сыр, зелень. Вино купим, пойдем на реку и полежим там, поговорим. Расскажешь мне, что ты там наделал...

«ЭХ ТЫ, ПИКАССО!» Ранний час, и, как всегда в это время, на реке тихо. Агули и Шавлег как-то пристроились между камнями.

Со старинного моста прыгают дети.

— А-о-э! — кричат они в воздухе. Потом пропадают в воде и, когда выныривают, снова кричат: я сильный, ловкий, и вообще вот класс!

— Лампредузо — медузо! — кричит Шавлег ребятам и прыгает в воду.

Агули тоже прыгнул с маленького камня, раз-два помахал в воде руками и возвратился.

— Будто все против меня сговорились. Делал только надгробные памятники. И надгробные можно делать по-человечески, но разве они хотят? «Пенсне ему прицепи!» Этому старому пьянице и драчуну! «И том стихов Галактиона чтоб в руках держал». А он все больше по линии торговли творил, пиво продавал.

— Лампредузо — медузо! — выходя из воды, еще раз кричит Шавлег детям.— Помнишь, мы так кричали. Давай закусим... Где сумка? — Он достает помидоры, вино, хлеб, сыр. — Будем здоровы? — поднимает тост Шавлег.— Помидоры — это жизнь!

— Знаешь, что я думаю — например, моя жизнь...— выпив, говорит Агули.— Вот, допустим, ты одолжил у товарища костюм...

— Почему не закусываешь? Ты закусывай!

— Ну, самый дрянной костюм! Товарищ даже выкинуть его собирался, в общем он ему не нужен! А ты ходишь в нем и боишься, как бы чего не случилось, не твой это костюм! — все больше хмелея, после пятого стакана говорит Агули.

— Брось костюм, философия это! За наших родителей! — провозгласил Шавлег второй тост.

Агули молча пьет и сразу же торопливо продолжает:

— Не твой это костюм... Э, да что там говорить!

— Ну и черт с ним, если не мой! Нельзя все время думать! Философия это! — сердится Шавлег.

— Какая это философия! Не философия, а жизнь... Вот что это такое! Не умею я говорить.

— Закусывай, Агули! За нашу дружбу! — снова поднимает Шавлег тост.

— Ну, хорошо, буду закусывать, ты только послушай...

— Я хочу выпить за друзей и вообще за дружбу,— говорит Шавлег. Он говорит это так искренне, что даже голос задрожал.

— От всей души! Эх, надоели мне все: и Пипиниа, и Глаши, и Лаши. Ты знаешь, что обо мне сказали в Тбилиси?

— Тбилисоoo, как ты прекрасен!..— поет Шавлег популярную песню о Тбилиси.

— Ушанги помнишь?

— Ну, и что он сказал?

— «Агули разве не умер?»

— Пошли купаться! — уклоняется от разговора Шавлег.

Они идут к камню, но Агули все не может успокоиться:

— Понимаешь, будет большая выставка, обязательно нужно принять участие. Я получил заказ от автоинспекции. Щиты надо нарисовать. На эти деньги построю

мастерскую и поставлю ее вот здесь. Прекрасное место! Мне немного надо! Хлеб и воду! День и ночь буду работать!

— Вот это дело! Лампредузо — медузо! — крикнул Шавлег и исчез в воде.

Солнце скрылось за черепичными крышами.

— Смотри,— показал Агули рукой на прыгающих детей,— как красиво! Боже мой! Сколько хороших и настоящих вещей можно сделать! Как хорошо, что мой камень цел. Шавлег, я хочу выпить за искусство! Когда я смотрел на тебя в театре...

— Брось! Большое спасибо. За настоящее искусство!

— Смотри, Шавлег, смотри! Как свечи! Черт возьми! А тот, смотри, как стоит на перилах! Как у Пикассо на шаре!

— Не надо было обижать Пипиниа. И Глашу тоже, она тебя любит и хорошего желает...

— Пошли купаться...

...Агули и Шавлег переходят через мост.

— Смотри, это апогей жизни! Вот что нужно делать! Вот что я понесу на выставку! — Агули показывает на мальчика в мокрых трусиках. Прыгун полез на узкие перила, где удержаться очень трудно.

— Дядя, дядя! Стань сюда, а то упаду,— попросил прыгун Шавлега.

Ах, как страшно прыгуну. Он весь дрожит! Вот сейчас он прыгнет, но нет, не может. Только вздохнул глубоко-глубоко.

— Ты что, в первый раз прыгаешь? — спрашивает Шавлег.

— Да, дядя, — стыдливо отвечает мальчик.

— Не бойся... вздохни, закрой глаза и лети,— учит его Шавлег.

Но нет, прыгун никак не может сделать этого. Больно вцепившись в плечи Шавлега и Агули, он опять не решается прыгнуть.

— Мандражист! — смеется Шавлег.

И... мальчик полетел вниз. Раздается его победный крик.

— Аферист! — ревет Шавлег. — Милиция!

У Шавлега была кепка, столько лет он ее носил — и в дождь и когда было жаркое солнце. А сейчас этот аферист слетел вниз с его кепкой!

Прыгун кричит что-то снизу и шлет воздушные поцелуи.

— Говорил же, закусывай! Пьешь и не закусываешь. Пикассо рисует таких аферистов?! Пошли, пошли,— сердито говорит актер другу.

ГОЛУБОЙ ПЕРИОД. Перед домом Эристави остановился трактор. Привлеченный непонятным грохотом и лязгом, в окно выглядывает Пипиниа. Он видит внизу Шавлега. На противоположной стороне улицы стоит гордый Агули.

— Чего он хочет? — спрашивает Пипиниа Шавлега.

— Вещи... — робко отвечает Шавлег.

Пипиниа отгоняет Акима и гневно захлопывает окно.

...Трактор надрывается, взрывая асфальт, трос натянулся, как струна, и из ворот медленно выползает белое чудище — паросский мрамор.

Снова распахнулось окно, и гневным царственным жестом Пипиниа выкидывает ломики, брюки и толстый фолиант с изображением скульптуры Микеланджело на обложке. Вещи упали рядом с глыбой, создав своеобразный натюрморт.

...Странный поезд медленно и тяжко подполз к ресторану «Гемо».

— Агули, может, мы это зря? — осторожно говорит Шавлег. — Аритмия,— вздыхает он, щупая свой пульс.

— Ты что, не пьешь? — нервно спрашивает Агули тракториста. Тот застенчиво улыбается.

ДАТУЛЕНЬКА. Открываются двери ресторана. Выходит Шавлег, а на руках у него виснет томная женщина лет так тридцати семи.

— Ах, нельзя быть, Шавлег, таким талантливым! Это преступление! Смотрела и дрожала. А где Датуленька? — забеспокоилась женщина.

— Я здесь, калбатоно Анжелина! — на ее голос из ресторана поспешно выбегает пьяный Агули, почему-то вдруг ставший Датуленькой.

— Ах, Датуленька! Если вы приедете в Тбилиси и не повидаете меня, обижусь, вы меня слышите, Датуленька, навсегда поссорюсь с вами! — пылко говорит женщина.

— Извини, Анжелина,— перебивает ее Шавлег.

Актер отошел с Агули в сторонку.

— Агули, сделай одолжение, погуляй... Три-четыре часа... Какой воздух!

— Пожалуйста. Калбатоно Анжелина, извините, у меня дело! До свидания.

— До свидания, милый Датуленька! — Анжелина весело помахала рукой Агули, повернулась к Шавлегу и, смерив его взглядом с ног до головы, страстным голосом шепчет: — Обаятельный подлец!

В САРАЕ ЧЕМПИОНА. Агули шел по узким каменным улочкам с таинственными сводами, неожиданными переходами и со стертыми многими поколениями людей лестницами. Он остановился у старых дверей и, поднявшись по трем крутым ступенькам, потянул разбитую фарфоровую ручку.

— Агули, это ты! — радостно приветствовал его маленький опрятный старичок и широко открыл двери.— Входи, милый, да хранят тебя святые мощи моцаметского Давида и Константина! Всю жизнь буду молиться за тебя, научил Заура ремеслу. Сколько лет ты с ним возишься!

— А где он? — спросил Агули.

— Ой, не говори, Агули! — замахал руками старик.— После того как поступил в институт, совсем его не узнаешь. Ушел он из дому, в чужом сарае живет, рисует зверей, людей, что-то из глины делает. А еду от меня не принимает, я, говорит, самостоятельный человек, студент, в Тбилиси ты мне будешь готовить еду?

— Пошли к нему, дедушка Ивлиан.

— Подожди, я ему еду понесу. Может, от тебя возьмет,— старик подхватил с керосинки кастрюльку и выбежал на улицу вслед за Агули.— Товарищ ему сарай одолжил. А он туда живых собак затащил и делает таких же из глины. Чует мое сердце, покусают они его, озверели, наверное, от голода,— семенил за Агули старик по узким улочкам.— Вот его сарай, возьми это,— старик протянул кастрюльку, а сам юркнул в какую-то темную подворотню.

Из сарая доносился протяжный собачий вой, полный какой-то космической тоски.

Агули ногой постучал в развалившуюся дверь сарая.

— Не хочу я твоего лобио,— послышался из сарая мрачный голос.

Агули улыбнулся, потянул носом и понял, что сильный запах лобио уже достиг гордого отшельника.

— Открой, это я, Агули.

Двери со скрипом открылись.

...Заур темпераментно поглощал еду. Агули торопливо освобождал привязанную беспризорную дворнягу. Собака была надежно привязана к пустому ящику из-под лимонада.

— Ну, что ты с ним сделал? — говорил Агули, разматывая изоляционные ленты, которыми хвост пса был прикреплен к ящику.

— А он все время махал им, как вентилятор.

— Оставь ему немножко лобио.

Но собака, почувствовав свободу, даже не посмотрев на еду, молнией пересекла сарай и исчезла в приоткрытых дверях. Агули прошелся по сараю и, увидев в углу незаконченную голову юноши из темно-зеленой глины, стал рассматривать ее.

— Это его сарай,— объяснил Заур, кивая на голову юноши.— Чемпион Закавказья по дзю-до среди юношей.

— А что у него — флюс? — ухмыляясь, спросил Агули. Он взял деревянный молоток и стукнул по щеке юноши. А потом начал стучать по всему лицу, пока не превратил его в глиняную болванку.— Начни снова.

— Я не успел докончить, он уехал в Коста-Рику на первенство латиноамериканских стран. Никто не хочет позировать, не доверяют,— пожаловался Заур.

— Хочешь, пять сеансов я посижу у тебя.

— Спасибо, Агули-учитель! — обрадовался Заур.

— Начнем прямо сейчас,— усаживаясь на ящик, сказал Агули.— Но только чтоб я не скучал, дай твои рисунки, посмотрю, какие они.

Заур полез за угол и достал большой рулон плохо свернутых бумаг, дал их Агули, а сам начал работать над его портретом.

— Ничего, неплохо...— тихо, про себя говорил Агули, рассматривая рисунки.— А это плохо. Сколько раз говорил, голова должна стоять на шее, а шея на плечах...

Двери тихо скрипнули, и в сарай осторожно вошел дедушка Ивлиан. Старик с уважением осмотрел мастерскую и, увидев вылепленную Зауром собаку, благочестиво перекрестился.

— А та, которая сейчас выбежала, была свинья? — робко спросил он.

БЛУДНЫЙ СЫН ВОЗВРАЩАЕТСЯ. Уже стемнело. Агули стоит на мосту, опершись о перила, и смотрит на разлившуюся реку, которая с грохотом мчит вниз корни деревьев, фанеру и ящик из-под лимонада.

Агули так перегнулся через перила, что кажется — еще одно маленькое движение, и он полетит в воду.

Неожиданно он услышал голос Акима и осторожно повернул голову. По другой стороне моста шли Глафира, Пипиниа, дети в полном сборе и Пери.

— А как ударил солдатик царя, а, дедушка! — с восторгом восклицает маленький Аким.

Пипиниа остановился, и тут все увидели отца семейства.

Агули поспешно отвел глаза и перегнулся через перила еще больше.

— А! Кого я вижу! Как поживаешь, мой Пипиниа? — услышал он чей-то голос.

— Как никогда! — браво воскликнул в ответ Пипиниа.— А мои враги, которых я на груди своей вырастил, пусть они знают, что будут у моих ног ползать и просить прощения! — крича на весь город, отвечал Пипиниа.

Человек так весело и сердечно приветствовавший Пипиниа, растерялся и, испуганно прошептав «до свидания», почти бегом удалился. А Пипиниа все еще продолжал кричать так, чтоб Агули слышал.

— Я всех негодяев поставлю на место! Пошли, дети мои, кушать мороженое! По две порции! Пери, не сметь! — крикнул он Пери, который потянулся к Агули.

— Ой, мама, брюки-то какие грязные. Ар гадавардес *...— прошептала Глафира, с тоской смотря на Агули.

— Пусть упадет! Пусть! Мне не жалко всяких...— закричал Пипиниа.— А завтра, дети мои, идем в кукольный театр! Мы так счастливы. Ах, как хорошо мы проводим время! Пошли! Пери, не сметь! — и они удалились.

...Агули и не заметил, как очутился у своего дома, постоял у калитки немножко, медленно вошел во двор и не спеша поднялся по лестнице. Глафира стоит к нему спиной, стирает и грустно поет:

— «Никому я не поверю, что другую любишь ты...»

Пипиниа сидит на тахте и раскладывает какие-то бумажки:

— За свет я заплатил, за воду надо заплатить... Посмотри, дочка, что это с Пери, почему он скулит.

Глафира стряхнула мыльную пену с рук и пошла к двери, всматриваясь в темноту. И тут увидела мужа.

— Здравствуй, товарищ начальник,— тихо сказал Агули, как-то криво улыбаясь.

...В ту ночь Пипиниа радостно лил ему на голову теплую воду, а Глаша мылила лысину Агули и ласково приговаривала:

— Смотри, ты смотри, какая черная вода!

— Ой, какая черная! Как сажа! — радовался старый князь. — Два месяца! Не шутка! — восклицал он.

— Закрой глаза,— просила Глаша.

— Не хочу больше,— стонал Агули.

Затем Глафира и Агули прошли в свою комнату и легли.

Скульптор свернулся калачиком, закрыл глаза...

— Спишь? — слышит он тихий голос Глафиры.

— Нет. А что?

— В поликлинике у тебя есть знакомые? Пипиниа плохо. Сердце...

«ИТАК, ПРОДОЛЖИМ, БОНАВЕНТУР». Через неделю Агули принялся за бюст продавца пиявок. Сейчас очередной сеанс окончен.

Бонавентур снял шляпу с Афродиты и, играя тростью, продолжает говорить:

— Они разве памятник поставят? Какой там памятник, вот эти штиблеты снимут с меня, когда я умру, и в комиссионный отнесут...

— Не думаю, чтобы ваши дети поступили так,— говорит Агули.

* Чтоб не упал.

— Значит, у нас еще сеанс? — спрашиват Бонавентур.

Они вышли во двор, где уже на прежнем месте стоит мраморная глыба.

— В субботу поработаем над подбородком, усами, и все.

— Хороший камень. До свидания, Агули.

— Батоно Бона... Я давно хотел извиниться...

— За что, дорогой?

— За тот вечер... Так некрасиво вышло.

— А, ерунда! Кто не бывал пьян! Восьмой номер вина всегда так действует. Ну, всего хорошего.

— До свидания.

Когда Агули вернулся во двор, у камня стояли празднично одетые Глафира и дети.

— Пошли? — улыбаясь, спросила Глафира.

— Пошли.

ТАИНСТВЕННЫЙ НЕЗНАКОМЕЦ. Маленькое кафе. Агули и Глафира привели сюда детей. Сейчас они, восторженно обмениваясь впечатлениями, едят мороженое.

— Одиннадцатого не пил, двенадцатого не пил, тринадцатого не пил, четырнадцатого, пятнадцатого, шестнадцатого не пил, семнадцатого не пил...— тихонько, про себя подсчитывает Агули.

Вдруг официант поставил перед ним вино. Агули с удивлением посмотрел на него.

— С того стола прислали,— объяснил официант.

Агули оглянулся, в углу за столом сидел Шавлег с какой-то шумной компанией. Актер весело помахал ему рукой.

В это время кто-то сзади прикрыл глаза Агули ладонями.

— В чем дело? — заерзал Агули.

Чей-то веселый голос ласково начал:

— Значит, мы уже стали знаменитыми? Состоятельными? У нас есть жена, есть дети, а у других их нет? Какие прекрасные дети!

Агули кое-как высвободился, встал, обернулся: перед ним стоял незнакомый мужчина лет сорска, в нейлоновом плаще.

— В чем дело? — поинтересовался Агули. Незнакомец улыбался Глафире, улыбался детям.

— Не узнаешь? — снова спрашивает он.

— Нет... — сконфуженно отвечает Агули.

Он действительно не узнает этого красивого, но довольно потрепанного мужчину.

— Гора с горой не сходится, так сказать. Не узнаем, значит, старых товарищей?

— Простите, что-то не могу припомнить... Извините, пожалуйста.

— Не узнаешь, значит?

— Извините, нет.

— Значит, скульптор? У нас дети, жена? Не узнаешь?

— Нет...

— Агули! Брат! Сколько воды утекло? — вдруг как-то ненатурально взвизгнул мужчина в нейлоновом плаще, распростер руки и заключил в объятия Агули.

— Нос! Больно! Отпусти меня! — стараясь освободиться из объятий, просит Агули. Наконец незнакомец отпускает его.

— Вот так забывают тебя, Володя! — сказал мужчина самому себе с таким отчаянием, что Агули стало как-то не по себе.

— Узнаю вроде бы... — неуверенно произносит Агули.

— Мы же вместе учились, проклятый черт! Я Володя Джинджарадзе! Вместе сидели в одном классе! Я сидел у радиатора.

— У радиатора? Как же... помню, — нерешительно обрадовался Агули, и было видно, что таинственный незнакомец стал для него еще таинственней.

— Агули, мы пойдем,— подает голос Глафира.

— Подожди,— просит Агули, потому что с Глафирой и с детьми ему как-то спокойнее.

— Я сидел у радиатора,— уточняет координаты своего пребывания в школе незнакомец.

— Помню, помню, конечно, Володя у радиатора...

— Я к тебе по делу. Вот что, Эристави, слушай внимательно. Мы решили, то есть весь наш класс решил, отметить двадцатилетие окончания школы! Не говори, что у тебя нет времени! У тебя есть время! Так вот, встречаемся мы ровно через месяц.

— Где? — испуганно спрашивает Агули.

— На горе у храма. Обязательно с женами! Просим вас убедительно.— Он галантно повернулся к Глафире.

— Постараемся,— отвечает Агули.

— Как так «постараемся»?! Обязательно! Все там будут: и ученики и учителя, конечно, которые живы, а мертвым царство небесное. Я вас предупрежу за неделю. В целях, так сказать, финансовых.

— Хорошо, мы придем. Извини, пожалуйста, Володя, до свидания.

— Всего хорошего, чао! А это кто там, в углу? Не Шавлег ли Сардаладзе?

— Да, Шавлег.

Когда Агули выходил из кафе, он видел, как Володя Джинджарадзе подкрался к Шавлегу сзади и закрыл ему ладонями глаза.

— Угадай, кто? — радостно спросил он.— Ай, ай, ай! Знаменитыми стали! Заслуженными актерами? Друзей не узнаем? Только о себе думаем? Вино пьем? Володю не узнаем Джинджарадзе? Шашлык кушаем? Ай, ай, ай! — с ласковым укором говорил он Шавлегу.

«ЖЕЛТЫЙ ВЕЧЕР». Желтый, цвета спелой дыни вечер, вдалеке видны снежные отроги розовых гор. Во дворе разрушенного храма уже образовалось несколько группок. Многие подъезжают на машинах, ставят их за оградой и идут на лужайку.

К Агули и Глафире подходит лысый мужчина.

— Здравствуй, Агули.

— Здравствуй, Серго.

— Где этот... самый, как его? — спрашивает Серго.

— Володя?

— Ну да! Володя. Фамилия его Джинджарадзе? С ума он меня свел своей телеграммой. В Кобулети прислал! Отдыхал я там! Неделю из-за него потерял! Ты по-прежнему рисуешь?

— Да так, понемногу...

— Ну, ну, рисуй,— наставительно говорит он и отходит.

Многие пришли с женами. Знакомятся, смеются.

...Публика беспокойно поглядывает на часы. И вот наконец во двор влетает такси. Машина перегружена. Впереди Джинджарадзе.

— Ай, ай, ай! Заставил ждать! — весело шумит он, открывая задние двери.— Прошу уважаемых учителей!

Учителя выбираются из машины медленно. Почти все они пенсионеры. Володя привез Зинаиду Кенчадзе, учительницу ботаники и зоологии, здесь и старый Ипполит Вачиберидзе, и Вано Камушадзе, и Мимино Цулейскири.

— А-а-а! Агули тоже здесь,— говорит Мимино Цулейскири, подходя к нему.— Очень приятно, познакомь меня с женой.

— Глафира Акимовна,— представляется Глаша.

— Весьма приятно! Ваш муж учился у меня, а потом стал скульптором,— с радостью первооткрывателя говорит Мимино, а затем озабоченно спрашивает: — Кто такой этот Джинджарадзе, никак не могу припомнить.

— Разве всех запомнишь?— уклончиво отвечает Агули.

— Да, конечно. Он говорит, что сидел у радиатора. Радиатор я помню, а его нет. Странно.

Джинджарадзе радостно захлопал в ладоши.

— Друзья, прошу внимания! Есть предложение до банкета пройти в большой зал храма, там нас ждет сюрприз.

Сообщение вызывает оживление, очень уж всем надоело ждать.

Гости медленно потянулись к храму, через заросшую беспризорную аллею. Первым в храм вбегает Джинджарадзе.

— А-оо!.. — дружно ахнули юбиляры.

И было чему удивляться: среди поросших мхом развалин храма стоят школьные парты. А в самой глубине, там, где лучи солнца театрально выхватывают веселое пятнышко травы, мальчик лет десяти пасет корову.

— Корова! — кричит Джинджарадзе. Он мгновенно хватает какую-то деталь капители и швыряет ее в корову. Корова рванулась, увлекая мальчика из храма.

Когда с коровой было улажено, Джинджарадзе возвращается к делам и громко кричит:

— Начнем!

— Начнем! — звонко отзываются стены.

— Прошу всех занять свои места,— предлагает Джинджарадзе.— А вы вот сюда,— собрал он учителей в одну группу.

Супруги бывших одноклассников остались не при деле и, стоя в сторонке, с умилением смотрят на своих жен и мужей. Шавлег Сардаладзе никак не может протиснуть свое огромное тело в парту. Наконец, кое-как пристроившись, тяжело задышал.

— Сейчас состоится перекличка. Прошу, батоно Мимино,— обращается Джинджарадзе к Цулейскири,— вот журнал,— он стал рядом с учителем, держа в руках какую-то бумажку.

— Абзианидзе Константин! — начинает Мимино и сразу будто не один десяток лет сбросил с плеч.

— Здесь!

— Снабженец «Заготзерна»,— поясняет Джинджарадзе.

— Бардавелидзе Рафаэл!

— Здесь!

— Хирург!

— Бурдули Серго!

Встает женщина в трауре.

— Прошу почтить вставанием память погибшего героя! Садитесь.

— Габуния Тите!

— Здесь!

— Прокурор!

— Сардаладзе Шавлег!

— Здесь! — выкрикнул Шавлег, но вылезти из парты и встать не может.

— Заслуженный артист республики!

— Эристави Агули!

— Здесь!

— Скульптор!

— Модебадзе Петре!

— Здесь! — выкрикивает толстый веселый небритый мужчина.

— Очень хороший человек! — поясняет Джинджарадзе.

— Какауридзе Алекси!

— Здесь!

Очевидно, этот человек достиг уже таких вершин, когда комментарии ни к чему. Легкий вздох. Он встает и, кашлянув, медленно садится.

— Буадзе Тина.

— К сожалению, больна...

— Шестаков!

— Шестаков телеграммой приветствует нас из Якутии.

— Сордия Борис!

— Корреспондент ТАСС в Гватемале!

— Джинджарадзе!

— Здесь! Художественный гимнаст,— представляет он сам себя.

...Перед храмом фотографируются. Улыбка! Еще раз улыбка! Еще раз улыбка! И еще раз! Все, хватит!

...За храмом поднимается дым. Между остатками колонн разложен костер, и там жарят и варят. Алюминиевые котлы блестят на огне, гремят тарелки. Какой-то механик озабоченно возится у передвижной электростанции... Когда общество возвращается в храм, вместо парт уже стоят длинные накрытые столы. Вкатили бочку вина литров на пятьдесят. И начался банкет.

— Друзья! Выпьем за нашу родную и незабываемую девятую школу! Те поистине чудесные годы, когда мы учились, навсегда остались в сердцах как нечто неповторимое...

...Давно уже пьют.

— За учителей, которых, к нашему горю, нет сейчас с нами. Память о них светла,

никогда мы их не забудем! За Русико Ратившвили, за Тинатин Годорадзе и Бориса Церетели! — Все почтительно встают и молча пьют.

— По три, по три стакана! — требует «очень хороший человек».

— Ты особенно не увлекайся,— просит его Джинджарадзе,— пусть как хотят, так и пьют.

Запели старинный хорал, песня льется так сладко, так легко, так томительно грустно, что старая Зинаида Кенчадзе не выдержала и тихо заплакала.

Джинджарадзе стоит за храмом в развалинах и сердито спрашивает у кого-то:

— Еще не готово?

— Как же, уважаемый, все точно так сделано, как вы приказали! Вот, пожалуйста, извольте! — и подает Володе длинное блюдо, на котором лежит зажаренный поросенок.

Из огромной полуразвалившейся арки с криком «асса!» выбегает Джинджарадзе. На голове он держит блюдо с поросенком, а изо рта поросенка вылетают искры бенгальского огня.

— Вай! — вскрикнули учителя с ужасом и прижались друг к другу.

— Успокойтесь! — вскакивает Шавлег и кричит Джинджарадзе: — Сюда, Володя, сюда!

Когда шум вокруг поросенка кое-как улегся, Шавлег встает и объявляет громовым голосом:

— Дорогие учителя, дорогие друзья! Только что Джинджарадзе сообщил мне, что он хочет от имени всего нашего класса преподнести нашим преподавателям сюрприз — подарок!

Володя снова исчезает в темноте, появляется с картонной коробкой и бережно кладет ее перед учителями. Те долго не решаются открыть ее. Наконец Ипполит Вачиберидзе осторожно приподнимает крышку. Все затаили дыхание. В томительной тишине неожиданно раздался слабый писк, и по столу, точно рассыпанные рукой сеятеля, разбежались маленькие желтые цыплята.

— Вот что мы представляли собой, когда учились у вас,—радостно кричит Джинджарадзе, очевидно, давно подготовленную фразу.— И вот что представляем мы сейчас!

— Ох, — облегченно вздыхают учителя и поощряюще улыбаются.

— Ахтунг! Ахтунг! — вдруг заревел Шавлег.— Дер вольф хат айнен хазе гетрофен, вас хате дер хазе?

Все вместе дружно отвечают Шавлегу:

— Дер хазе флиг форт!

Шавлег элегантным поклоном благодарит всех и садится, довольный и добрый.

...Полилась песня, и стало как-то грустно. Агули внимательно смотрел на одноклассников. Веселый, шумный тамада с неопределенной профессией «очень хорошего человека» тянется к Шавлегу Сардаладзе и обнимает его. Боже, как летят годы! Вот, Рафаэл, какой же это был маленький, худенький мальчик! А сейчас он говорит басом. Вот встает Тите, провозглашает тост, и старый учитель географии Мимино Цулейскири тоже встает и, тихо и ласково улыбаясь, благодарит Тите. Затем пьют за Зинаиду Кенчадзе, и та, бедная, совсем расстроилась, опять заплакала.

— Агули, ты меня слышишь? Кто такой все-таки этот Джинджарадзе? — спрашивает Шавлег.

— Как кто? У радиатора сидел!

...За столом все угощают друг друга. «Ах, вилка упала», «А ты попробуй этот кусок...», «В тот раз, когда мы встретились на бюро, я подумала: «кто же такой Джинджарадзе?», «Перехожу на поросенка!», «Киквидзе, помнишь, как ты выпал из окна?», «Нет, что ни говори, дома лучше готовят...», «А вагоны шифера в Армавире стоят...», «Хорошо, что ты напомнил, мне нужен кирпич...», «Кутивадзе перевели в Тбилиси», «Кто такой все-таки Володя Джинджарадзе?..», «Ты пей до дна», «Какая погода в Москве? Дожди, все время дожди», «Я подошел и ударил», «Что тебя не видно было?», «Где ты купил туфли?», «В Кобулети жарко и много мух», «В Болниси перевели...»

Банкет катился к концу, уже вставали из-за стола.

— Тайм-аут! — закричал Джинджарадзе.

Вино было натуральное, ароматное, деревенское. Агули чувствует, что уже пьян. Он оглянулся. Все столпились у старой ниши и снизу кричат Джинджарадзе:

— Володя, теперь изобрази паровоз.

Джинджарадзе точно имитирует паровоз.

— Поросенка изобрази, которого режут! — просят его.

...Агули встает, выходит из храма и медленно идет по лестнице, которая ведет из сумрака и тишины наверх, где на стене, разрушая ее, растут деревья. У Агули закружилась голова, и он присаживается на какой-то выступ.

Из храма по двое, по трое выходят гости. Прощаются, обнимаются, Агули слышит, как захлопываются дверцы машин.

— Агули, где ты? — тихо зовет заблудившаяся в развалинах Глафира.

Вот укатила одна «Волга»; свет ее фар сперва дернулся направо, потом метнулся влево, взглянул в небо и исчез, сразу сменившись двумя красными огоньками стоп-сигнала. Тот же путь повторила и вторая машина.

У третьей стоит Шавлег и говорит Глафире:

— Глаша, садись, довезу до дома, Агули не пропадет.

— Он очень пьян, лучше я останусь.

— Кончай делить сухари! Аннулировать костры! Ураа! — кричит Абзинидзе, видимо, вспомнив войну.

Он бросает воображаемую гранату, бежит куда-то в темноту, спотыкается о камень, падает и долго качается на выпуклости своего живота, как тронутое пальцем пресс-папье.

Затем он затихает. Подложив под голову осколок капители, со спокойной улыбкой засыпает.

— Проснись, все уже ушли, — будит его Агули, и Абзинидзе, послушно встав, весело напевая, идет к воротам.

Здоровый, могучего телосложения мужчина долго и удивленно смотрит на своего однокашника, а потом вдруг спрашивает:

— Не пойму, как же ты меня бил?

— Хи, хи, хи... — смеется низенький, похожий на фокстерьера мужчина.

— Как?! — удивляется высокий и, толкая низенького животом, загоняет его в машину.

— Просим вас, — предлагает кто-то свою машину учителям, но те отказываются.

— Нет, мы лучше пешком, такой хороший вечер.

Их еще просят, а потом машины медленно трогаются с места. Учителя остаются одни, и Мимино Цулейскири говорит:

— Мы поступили абсолютно правильно, они сейчас все пьяны, разве можно садиться к ним в машину? Ах, какой воздух!

Последняя машина набита до отказа.

— Я с вами, я с вами, — просится Джинджарадзе.

— Но не могут же учителя идти одни? Ты останься с ними, поговори! — ответили ему таким голосом, что он не нашелся, что возразить.

Хлопнули дверцы, машина развернулась, ослепив Джинджарадзе фарами, он рукой заслоняет глаза. Последняя машина уехала. Володя и учителя пошли вместе.

Агули по-прежнему сидит на выступе. К нему подходит Глафира.

— Агули! Как хорошо мы провели время, — говорит она. — Давай выпьем за родителей! За мою маму, если она жива! И за отца, если он жив, и за Пипиниа! Ах, как хорошо! Выпьем за Пипиниа, офицера кавалергардского полка, полного кавалера всех Георгиев! — Глафира пытается шутить, но ей, видно, почему-то не до шуток.

Вдруг она садится и начинает плакать.

— Глашенька, хорошая, милая... Перестань. Напишем еще раз в Центральный архив. Еще раз съездим к тебе, разыщем твоих! Пипиниа говорит, что он сам поедет в Россию и наверняка найдет твоих!

— Все хорошо, все хорошо! — встает Глафира и поправляет платье. — Пошли.

...Учителя и Джинджарадзе спускаются по кривой, темной и горбатой улице.

— Извини, Володя, весь вечер хотел тебя вспомнить, но никак не смог, — говорит старый Мимино Цулейскири.

— Я Володя Джинджарадзе. Я сидел у радиатора, — устало повторяет Володя.

— Помню, а как же! Сейчас чем занимаемся?

— Инструктор я...

— Чего инструктор?

— По бегу на сто метров, по художественной гимнастике и по тройным прыжкам.

— Как?

— По тройным прыжкам, — грустно вздыхает Джинджарадзе.

Старые учителя явно не поняли, что означали эти слова.

— По тройным прыжкам? — переспросил Мимино.

Джинджарадзе решил им объяснить.

— Вот так, а потом на этой ноге. Которая у вас толчковая нога, Мимино-учитель?

— Что?

— Ну, которой вы отталкиваетесь, когда прыгаете? Я, например, правой, а потом вот так, тяжесть переношу на бедро — и снова толчок!

— Ты смотри! — удивляется Мимино. — Достижения какие?

— Был чемпионом «Пищевика» в пятьдесят седьмом и восьмом.

— Молодец! — одобряют учителя.

Ипполит Вачиберидзе считает пульс и говорит сам себе:

— Знаешь ведь, что мясо тебе вредно! Зачем ешь?

...Глафира осторожно поддерживает пьяного Агули.

— Отойди от стены, пиджак порвешь, Агули.

— Ну, как, хорошие ведь ребята! Глаша, мы сейчас пойдем самой краткой дорогой. Я знаю... Когда убегали с уроков. Я и Шавлег всегда так ходили.

— Пойдем обычной дорогой, Агули.

— Подожди, здесь есть проход, а потом за кустами тропинка. Надо почитать детям «Тома Сойера». Сейчас свернем направо. Тьфу ты, черт! Откуда этот дом появился здесь? При мне его не было. А может, и был. Глашенька, милая! Давай поцелуемся.

— Сними пиджак, испачкаешься. Куда мы идем?

— Подожди, подожди. Ах, вот мы где? Что же я здесь хотел? — Агули быстро пошел вперед вдоль длинного забора.

Вдруг забора не стало и показалось кладбище.

— Подожди! Что же я хотел? — повторяет Агули.

От его ног, в глубину, уходит аллея кипарисов. Аллея памятников!

Агули медленно идет по кладбищу. Блестела в лунном свете посыпанная гравием старая аллея. Шагах в тридцати за ним шла Глафира...

ПЕРСОНАЛЬНАЯ ВЫСТАВКА. Агули споткнулся и чуть не упал.

— Жизнь вертикальна! — объясняет он не то себе, не то Глафире, не то вообще кладбищу.— Прошу вас, вход на персональную выставку скульптора Агули Эристави со стороны города. Детям, студентам и солдатам скидка. Не забудьте написать в книге отзывов ваши впечатления и пожелания, которые автор безусловно примет во внимание. Скромная просьба к молодым людям — неприличных слов в книгу отзывов не заносить.

Глафира молча шла за ним.

— Должен же человек осмотреть свою персональную выставку,— храбрится Агули.

Он прошел дальше и остановился перед одним из памятников. И действительно, кажется, что все это происходит на выставке.

— И скажут через веков двадцать: «Неизвестный мастер древности с необычной глубиной, силой и смелостью, тончайшим подражанием всем деталям природы, с божественным мастерством изобразил мужчину средних лет с несколько загнутым книзу носом, что не может не говорить о динамичности изображаемого субъекта».

Агули идет мимо следующего памятника, затем он перешел к следующему, он шел вдоль стройного и плотного ряда собственных произведений. У одних он стоял долго, мимо других проходил, даже не поднимая головы, в поисках какого-либо затерянного памятника он на время сворачивал с аллеи и звал за собой Глафиру.

— Не споткнись, тут камень, вот так, а сейчас иди вправо,— подсказывал он дорогу жене.— Смотри... я сказал бы, что даже ничего... даже недурно.

— Пошли, Агули... завтра покажешь...

Или она говорила:

— Знаю же я его, сколько раз видела, ну пошли. И живого знала, веселый такой...

Они снова показывались на аллее, и длинные тени снова возникали на белом гравии.

Покачиваясь, Агули долго стоял перед бюстом какого-то молодого мужчины. На лице Агули появилась добрая тихая улыбка, видимо, вспомнил он что-то старое и грустное.

— Ну, конечно, это совсем не ты, но, понимаешь, отец твой приставал, подбородок такой сделай... И Марго тоже не давала покоя... Ну чего я оправдываюсь?— тихо сказал он себе после некоторого молчания и, смутившись, быстро повернул и пошел дальше.

— Агули, пошли домой,— снова просит Глафира.

— А, батоно Бонавентур! — весело вскричал Агули и почтительно снял перед памятником шляпу.

— Сегодня утром он приходил, тебя спрашивал. Обещал завтра зайти с утра,— сказала Глафира.

— Знаю, знаю, что он хочет. Ему еще и барельеф нужен. Но мы это всегда успеем, он долго еще будет жить.

Агули обошел памятник Бонавентура. Лицо у продавца пиявок, как это приличествует порядочному кладбищенскому памятнику, было строгое, неподкупное и гордое. Агули медленно побрел дальше и шел так, не поднимая головы.

— Агули, постой,— взяла его за руку Глафира и положила себе на живот.

— Что сказал дядя Гоги? — деловито осведомился Агули.

— Говорит, девочка будет,— улыбнулась Глафира.

— Вот это я понимаю! — весело воскликнул Агули и обнял Глафиру.— Пошли отсюда, Глаша, пошли, моя дорогая. Тебе не холодно?

Он снял пиджак и бережно накинул его на плечи жене.

— «Любовь, кинжал, измена. Ха, ха, ха, хааа!» — беззаботно запел он, обняв Глафиру.

Так дошли они до чугунных ворот и вышли в город.

ПОДАРОК. Они свернули с дороги и пошли в город кустарниками.

— А однажды Леонардо нарисовал оконные решетки и выставил их в окне. Ласточки хотели сесть на эти написанные железные решетки. Леонардо взял собаку и, чтоб она не убегала от него, нарисовал ее хозяина, и та больше не уходила от рисунка и ложилась ночью у ног полотна,— доносится до Глафиры и Агули тихий и торжественный голос из-под вяза.

— Заур, это ты? — громко спросил Агули.

Из-под дерева выскочил Заур.

— Здравствуйте, Агули-учитель, здравствуйте, тетя Глаша.

— Ты еще не уехал?

— Завтра еду.— Заур поворачивается к дереву и нежно зовет: — Выходи, не стесняйся.— Из темноты выходит девушка.—Это Манана,— представляет ее счастливый Заур.

...— Дорогой Заур! — Ты вышел на тропу искусства! — с поднятым стаканом торжественно говорит Пипиниа.

Маленький импровизированный стол стоит под увядшим инжиром во дворике Эристави. За столом кроме Пипиниа и Заура сидят Манана, Глафира и Агули.

— Я кое-что смыслю в этой области, хотя некоторые не хотят признавать это! — разглагольствует Пипиниа.— Пью за твои настоящие и грядущие успехи в искусстве и личной жизни! — Пипиниа галантно кивнул Манане.

Затем он берет гитару и наигрывает какую-то мелодию времен своей молодости.

— Мне пришла одна настоящая мысль,— вдруг объявляет немного грустный Агули.

— Опять? — забеспокоился Пипиниа.

— Заур, я дарю тебе этот мрамор!

— Агули-учитель, вы сегодня очень много выпили! — вскочил пораженный Заур.

— Он трезв, как никогда! Бери, не обижай его, Заур! — зашумел Пипиниа.

— Но, Заур, мой совет, моя просьба, не буди его, пока не уверишься, что делаешь то, что хочешь, то, что надо.

— А когда почувствуешь, что настал момент, не мешкай, ради бога, возьми и ударь! — лихо кричит Пипиниа и, проделав рукой движение, напоминающее взмах саблей, показывает, как это надо сделать.

Агули, выпив, склонился к Глафире и тихо сказал ей:

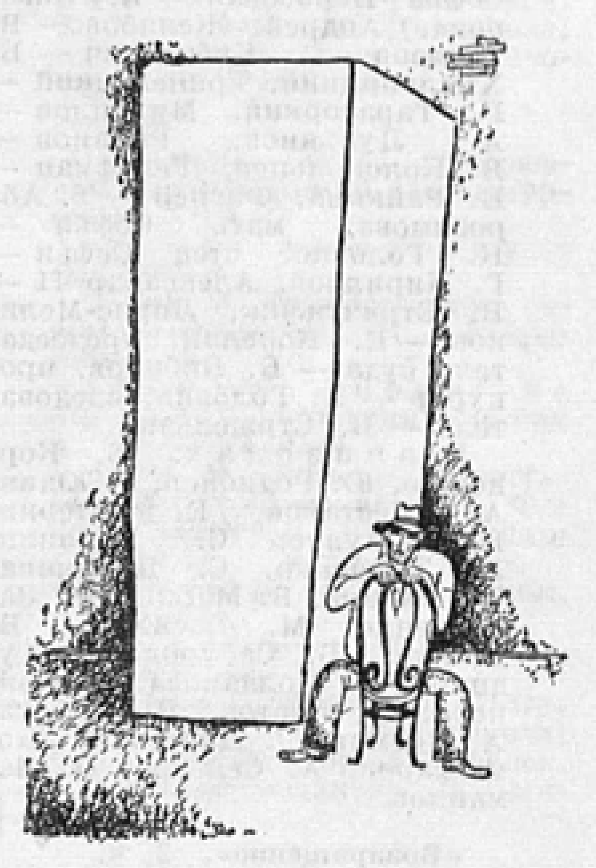
— Кое-что я все-таки смог сделать. Вот поставил Заура на правильную дорогу. И самое лучшее, что я мог сделать с этим камнем,— подарить ему.

— Как же это так? — еще не может прийти в себя Заур.

— Бери его, родненький, бери,— ласково просит Глафира.

Заур метнулся к мрамору.

— Манана! Я из него сделаю...— он обнял камень, да так и застыл на теле громадной глыбы паросского мрамора.



Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«Софья Перовская», 11 ч.
Авторы сценария: Е. Габрилович, Л. Арнштам; режиссер-постановщик Л. Арнштам; главные операторы: А. Шеленков, И. Чен; художники: С. Меняльщиков, С. Валюшок; композитор Д. Шостакович; звукооператор Б. Венгеровский; режиссеры: Н. Москаленко, М. Колдобская, О. Гречихо; редактор В. Леонов; директора картины: К. Агаджанов, Л. Фрейдин.
Роли исполняют: Софья Перовская — А. Назарова, Андрей Желябов — В. Тарасов, Кибальчич — Б. Хмельницкий, Гриневицкий — Г. Тараторкин, Михайлов — А. Лукьянов, Рысаков — В. Колокольцев, Гельфман — Е. Райкина, Фигнер — Т. Абросимова, мать Софьи — К. Головко, отец Софьи — Г. Кириллов, Александр II — В. Стржельчик, Лорис-Меликов — Е. Копелян, председатель суда — Б. Бибиков, прокурор — А. Головин, следователь — В. Стржельчик.
В эпизодах: С. Коркошко, Ю. Родионов, Г. Юдин, А. Шестаков, Е. Тетерин, В. Паулус, С. Калинин, П. Тимченко, С. Данилина, З. Славина, В. Маркин, В. Захарченко, М. Васильев, В. Байков, Б. Сабуров, К. Худяков, В. Молчанова, Т. Панкова, Э. Изотов, Л. Масоха, А. Еремин, В. Деркач, В. Комиссаров, А. Семенов, О. Измайлов.

«Возвращение», 2 ч.
Авторы сценария: Э. Володарский, С. Соловьев; режиссер-постановщик В. Акимов; операторы: И. Гелейн, Р. Рувинов; художник Л. Перцев; звукооператор И. Стулова; редактор Э. Смирнов; директор картины А. Стефанский.
Роли исполняют: Василий — Н. Бурляев, Николай — Г. Юшко, невеста — Н. Русланова, Семен — В. Авдюшко, отец — А. Титов, мужик — П. Любешкин.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Три тополя на Плющихе», 8 ч.
Автор сценария А. Борщаговский; режиссер-постановщик Т. Лиознова; главный оператор П. Катаев; художник С. Серебренников; композитор А. Пахмутова; звукооператор Л. Бухов; режиссер Б. Киселев; редактор Н. Торчинская; директор картины М. Капустин.
Роли исполняют: Т. Доронина, О. Ефремов, В. Шалевич, А. Румянцева, Н. Смирнов, В. Телегина, Г. Светлани, В. Сергачев, А. Нищенкин, В. Печников, Х. Латипов, А. Волгина, Н. Гладков, А. Миронов, Валя Белых.

«Огонь, вода и... медные трубы», 9 ч.
Авторы сценария: М. Вольпин, Н. Эрдман; режиссер-постановщик А. Роу; главный оператор Д. Суренский; главный художник А. Клопотовский; композитор Н. Будашкин; текст песен М. Вольпина; звукооператор А. Дикан; режиссеры: К. Николаевич, Б. Каневский; редактор С. Рубинштейн; директор картины Р. Конбрандт.
Роли исполняют: Аленушка — Н. Седых, Вася — А. Катышев, Кащей — Г. Милляр, Баба-яга — В. Алтайская; оборотни — слуги Кащея: чернобородый — Л. Потемкин, плешивый — А. Хвыля, одноглазый — А. Кубацкий; Федул VI — Л. Харитонов. Софьюшка — М. Крепкогорская, главный пожарный — А. Смирнов, водяной — П. Павленко, советник — А. Цинман, советница — З. Василькова, царь — М. Пуговкин, царица — Л. Королева, царевна — И. Будкевич.
В эпизодах: Т. Барышева, К. Берман, Е. Браверман, В. Брылеев, Ю. Быковский, З. Воркуль, П. Галаджев, Г. Георгиу, В. Добролюбов, З. Земнухова, Э. Изотов, М. Корабельникова, М. Левинтон, И. Мурзаева, Т. Носова, В. Петрова, Н. Романов, Т. Струкова, А. Файт. Сказительница — А. Зуева.

Киностудия «Ленфильм»

«Происшествие, которого никто не заметил», 7 ч.
Автор сценария и режиссер-постановщик А. Володин; главный оператор К. Рыжов; главный художник А. Блэк; композитор В. Баснер; звукооператоры: Е. Нестеров, Г. Гаврилова; редактор Я. Рохлин; директор картины М. Генденштейн.
Роли исполняют: Ж. Прохоренко, В. Соломин, З. Славина, Г. Штиль, В. Титова, Д. Штыкан, Е. Лебедев, П. Луспекаев, Г. Дашевская.
В эпизодах: А. Трусов, С. Захаров, В. Яковлев, Ира Животова, М. Ладыгин, Ю. Аптекман, М. Смирнова, Г. Сысоев, А. Стучков, И. Лейрер.

«Седьмой спутник» (по одноименной повести Б. Лавренева), 9 ч.
Авторы сценария: Ю. Клепиков, Э. Дубровский; режиссеры-постановщики: Г. Аронов, А. Герман; главный оператор Э. Розовский, главный художник И. Вускович; композитор И. Шварц; звукооператор Б. Антонов; режиссер И. Усов; редактор А. Бессмертный; директор картины В. Попов.
Роли исполняют: Адамов — А. Попов, Кухтин — А. Анисимов, Кимка — Г. Штиль, Зыков — П. Чернов, Приклонский — В. Осенев, председатель домкомбеда — В. Абрамов, генеральша — С. Гиацинтова, Вербовский — В. Эренберг, Муравлев — В. Михайлов, Шпигель — Г. Шпигель, Костель-Свиридов — П. Кудлай, Турка — Г. Юматов.
В эпизодах: А. Ромашин, А. Баталов, А. Глазырин, П. Крымов, Л. Гриценко, Н. Корн, В. Козлов, К. Гун, А. Козловский, А. Алексеев.

«В огне брода нет», 9 ч.
Авторы сценария: Е. Габрилович, Г. Панфилов; режиссер-постановщик Г. Панфилов; главный оператор Д. Долинин; главный художник М. Гаухман-Свердлов; композитор В. Биберган; звукооператор Г. Салье; режиссер Г. Беглов; редактор Ю. Медведев; директор картины Н. Неелов.
Роли исполняют: Таня Теткина — И. Чурикова, Евстрюков — А. Солоницын, Фокич — М. Глузский, Алеша — М. Кононов, Мария — М. Булгакова, полковник — Е. Лебедев, Мрозик — А. Маренич, Колька — В. Кашпур, Вася — В. Бероев, Зотик — М. Кокшенов, Сягин — Ф. Разумов.
В эпизодах: Л. Малиновская, А. Гунина, Н. Кузьмин, В. Матвеев, М. Мудров, Н. Муравьев, А. Смоликов, Н. Суродин, В. Терехов, С. Чуркин.

Киевская киностудия имени А. П. Довженко

«Скуки ради» (по рассказу М. Горького), 8 ч.
Авторы сценария: А. Войтецкий, Ю. Ильенко, Ю. Пархоменко, Е. Хринюк; режиссер-постановщик А. Войтецкий; главный оператор В. Башкатов; художники: А. Бобровников, А. Кудря; композитор И. Ключарев; звукооператор Р. Бисноватая; режиссер Г. Зильберман; редактор Р. Король; директор картины Я. Забутый.
Роли исполняют: Арина — М. Булгакова, Гомозов — В. Санаев, Софья

Ивановна — Л. Шагалова, Матвей Егорович — Ю. Мажуга, Николай Петрович — В. Сергачев, Лука—Е. Шутов, Ягодка — В. Дорофеев, Андрюша — Андрюша Макин.

В эпизодах: В. Гурин, В. Мотренко, Л. Алфимова, Л. Перфилов, Л. Иванова, Л. Чининханц и другие.

Одесская киностудия

«У моря, где мы играли», 3 ч.

Автор сценария А. Ахундова; режиссер-постановщик В. Македонский; оператор А. Полынников; художник М. Панаева; композитор О. Пожлаков; звукооператор Т. Колесников; режиссер А. Мокацян; редактор В. Березинский; директор картины К. Забашта.

Роли исполняют: И. Пушаков, Саша Кавалеров, Марина Ярычевская, Азер Курбанов.

В эпизодах: Е. Ермолова, А. Николаев, В. Исаев, Л. Ободовский.

Киностудия «Узбекфильм»

«Генерал Рахимов», 10 ч.

Авторы сценария: К. Яшен, И. Луковский, З. Сабитов; режиссер-постановщик З. Сабитов; главный оператор Л. Травицкий; главный художник В. Синиченко; композитор Р. Вильданов; звукооператор Г. Сенчило; режиссер Г. Базаров; редактор К. Димова; директора картины: Л. Берзиньш, С. Крутиков.

Роли исполняют: З. Мухамеджанов, В. Стржельчик. В. Цыганков, К. Протасов, В. Прохоров, А. Попов, Т. Шевцов, Я. Грантиньш, Э. Бруновская, Е. Санаева, Б. Аннанов, Г. Ширшов, А. Сунцев, Г. Берикашвили, Л. Цхвариашвили, Н. Ергешов.

В эпизодах: В. Кудрявцев, Г. Нурханов, Э. Радзиня, С. Ульджабаев, Б. Чунаев, У. Якубов, Г. Искандеров, Л. Фреймане, А. Калейс, С. Соколовский, Л. Шмидт, Т. Мациевский, Д. Эйзенталс, К. Клетниекс, П. Цепурниекс, Е. Сегеди, Л. Апинис, А. Мартинсонс, А. Мекше, П. Васараудзис, П. Луцис, А. Упениекс, Н. Горохов, О. Зиемельниекс.

Киностудия «Азербайджанфильм» имени Дж. Джабарлы

«Жил-был...» (по мотивам рассказа Кадыр-заде «Осенние листья»), 3 ч.

Автор сценария и режиссер Э. Кулиев; оператор Ю. Дуринов; художник Ф. Багиров; композитор Ф. Караев; звукооператор В. Савин; редактор Ю. Самедоглу; директор картины Р. Абдуллаева.

Роли исполняют: С. Мустафаева, С. Гасан-заде, Г. Кафказлы.

Киностудия «Киевнаучфильм»

«Как казаки кулеш варили», 1 ч.

Авторы сценария: В. Братенин, В. Дахно; режиссер-постановщик В. Дахно; оператор А. Гаврилов; художник А. Вадов; композитор М. Скорик; звукооператор И. Погон; художники-мультипликаторы: В. Баев, В. Дахно, М. Драйцун, А. Педан, Е. Сивоконь, А. Солин, Б. Храневич, Д. Черкасский; директор картины А. Коваленко.

«Тяв и Гав», 1 ч.

Автор сценария Г. Колтунов; режиссер Н. Василенко; оператор А. Гаврилов; художник Ю. Скирда; композитор Ю. Рожавская; звукооператор И. Чефранова; художники-мультипликаторы: В. Сомин, Е. Пружанский, К. Чурилова, М. Драйцун; редактор С. Куценко.

Киностудия «Союзмультфильм»

«Случилось это зимой», 1 ч.

Автор сценария Н. Носов; режиссеры и художники-постановщики: В. Попов, В. Пекарь; оператор Н. Климова; композитор Е. Крылатов; звукооператор Б. Фильчиков; художники: Л. Рыбчевская, Е. Танненберг, В. Крумин; редактор П. Фролов; директор картины Ф. Иванов.

«Шпионские страсти», 2 ч.

Автор сценария Л. Лагин; режиссер Е. Гамбург; художник-постановщик Н. Лернер; оператор М. Друян; звукооператор Г. Мартынюк; художники-мультипликаторы: Р. Миренкова, Э. Маслова, Ю. Бутырин, Н. Богомолова, А. Алешина, О. Орлова, И. Курсян, И. Давыдов, Т. Померанцева, Д. Анпилов; редактор Р. Фричинская; директор картины Ф. Иванов.

«Самый большой друг», 1 ч.

Автор сценария С. Прокофьева; режиссер П. Носов; художник-постановщик К. Карпов; оператор Е. Ризо; композитор М. Меерович; звукооператор Г. Мартынюк; художники-мультипликаторы: И. Подгорский, Э. Маслова, Е. Комова, В. Долгих, В. Лихачев, С. Жутовская, Н. Федоров, Л. Каюков, Т. Померанцева; редактор Н. Абрамова; директор картины Ф. Иванов.

Роли озвучивают: А. Папанов, М. Яншин, К. Румянова, Ю. Юльская.

«Орленок», 2 ч.

Автор сценария Ж. Витензон; режиссер В. Бордзиловский; оператор Е. Петрова; художник-постановщик В. Тарасов; композитор Т. Назарова; звукооператор С. Крейль; художники-мультипликаторы: А. Абаренов, В. Арбеков, В. Бутаков, В. Зарубин, М. Купрач, Б. Лихачев, О. Орлова, А. Петров; редактор П. Фролов; директор картины А. Зорина.

Текст песни «Орленок» Я. Шведова; музыка В. Белого. Солистка В. Левко.

Роли озвучивают: В. Сперантова, К. Румянова, А. Полевой, А. Баранов.

«Чуня», 1 ч.

Автор сценария Е. Карганова; режиссер Ю. Прытков; оператор М. Друян; художник-постановщик А. Волков; композитор М. Зив; звукооператор Б. Фильчиков; художники-мультипликаторы: Ю. Бутырин, Е. Миренкова, М. Васканьянц, А. Алешина, Л. Каюков, Е. Комова; художники: А. Шер, Е. Максимович, И. Светлица; редактор П. Фролов; директор картины А. Зорина.

Роли озвучивают: Т. Дмитриева, М. Докторова, Е. Леонов, А. Папанов, Л. Рюмина, К. Румянова.

«Фитиль» № 67 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.

«Вдоль по берегу...» (ЦСДФ).

Автор М. Вознесенский; режиссер-оператор К. Широнин.

«Так в жизни не бывает» (студия имени А. П. Довженко).

Автор В. Лифшиц; режиссеры: И. Самборский, Ю. Фокин; оператор В. Верещак.

Роли исполняют: Т. Пельтцер, М. Сидоркин, Г. Ялович.

«Кислые воды» (ЦСДФ).

Авторы: С. Михалков, С. Киселев; текст В. Сухаревича; режиссер-оператор С. Киселев.

Главный редактор С. Михалков.

Зарубежные фильмы

«Эх, если бы...», 1 ч.

Производство Студии художественных фильмов, Болгария.

Автор сценария Васил Цонев; режиссер Пенчо Богданов; оператор Надежда Янчева; художник Иван Богданов; музыка Георгия Генкова.

Фильм озвучен на студии «Центрнаучфильм». Режиссер озвучания Я. Умястовская.

«Диалог», 1-я серия — 8 ч., 2-я серия — 7 ч.

Производство киностудии «Гунния», Венгрия.

Автор сценария и режиссер Янош Хершко; главный оператор Дьёрдь Иллеш; музыка Имре Винце и Дьёрдя Гара; художник Йожеф Ромвари.

Фильм субтитрирован на Республиканском фильмокомбинате. Разметка и составление субтитров Г. Шишкина.

Роли исполняют: Анита Шемьен, Имре Шинкович, Мари Тёрёчик, Иштван Станкаи, Шандор Печи, Ласло Чакани, Кати Берек, Тибор Мольнар и другие.

«Замерзшие молнии», 1-я серия «Цель — Пеенемюнде», 8 ч.; 2-я серия «Пароль — «Скрепка для бумаги», 8 ч.

Производство ДЕФА, ГДР.

Авторы сценария: Гарри Тюрк, Янош Вайчи; режиссер Янош Вайчи; оператор Гюнтер Хаубольд; художник Кристоф Шнейдер; композитор Гюнтер Хаук.

Фильм дублирован на Одесской студии. Режиссер дубляжа Н. Калачев; звукооператор дубляжа А. Нетребенко.

Автор русского текста и редактор И. Матьяшек.

Роли исполняют: Грунвальд — Альфред Мюллер, «ракетный барон» — Дитрих Кернер, Стефан Боравский — Леон Немчик, Ежи — Эмиль Каревич, Ингрид — Ренате Блюме, капрал Дрэгер — Вернер Лирк, Ханка — Эва Вишневска, отец Моллар — Жорж Обер, шеф английской секретной службы — Виктор Бомон, сэр Джон — Марк Дигнам, полковник Бриггс — Джон Меркатор, Алексей Горбатов — Михаил Ульянов, офицер СД во Франции — Вернер Тельке, Альберт Кунц — Ганс Лукке, Кламм, комендант обоза — Ганс-Иоахим Хагевальд, профессор Ран — Иржи Врстала, ученый — Иван Дарваш, Альтенбургер — Ахим Шмидтхен, американский генерал — Эллиот Сюлливан, офицер СС Зех — Ханьо Хассе, Эдвард — Веслав Голас, секретарша — Вера Ольшлегель, члены группы «Марко Поло»: Жан-Мари Ланселот, Бернар Папино; Мишелин — Клара Гонсар, профессор Делаттрэ — Херальд Хаузер, Янина — Лена Делан.

Роли дублируют: Ю. Боголюбов, А. Сафонов, М. Кремнева, М. Корабельникова, Б. Зайденберг, И. Шелюгин, А. Гончар, А. Гединский, О. Фандера, И. Рыжов и другие. Дикторский текст читает Л. Маликов.

«По зову сердца», 8 ч.

Производство студии «Монголкино», Улан-Батор.

Автор сценария Ч. Чимид; режиссер-постановщик В. Доржпалам; оператор Ц. Дашдондог; художник О. Мягмар; композитор Ц. Дашзэвэг.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа В. Войтецкий; звукооператор дубляжа Н. Писарев.

Автор русского текста Т. Савченко; редактор П. Павлов.

Роли исполняют и дублируют: Ишху — Д. Гомбожав (дублирует Р. Панков), Дэнсма — К. Мягмар (О. Красина), Тумур — Г. Гантумур (В. Прокофьев), Шаров — Ц. Цолмонбатар (А. Карапетян), Долгорма — К. Уртнасан (Л. Матвеенко), Дамдинсурен — Б. Лоовой (А. Консовский), Дожид — Ц. Цэнд-Аюуш (Н. Зорская), Лувсан — Р. Дамдинбазар (В. Сез), полковник — Д. Лувсанчойнбол (Я. Беленький).

«Явка на Сальваторе», 8 ч.

Производство творческого коллектива «Кадр», Польша.

Автор сценария Ян Юзеф Щепаньский; режиссер Павел Коморовский; оператор Веслав Здорт; художник Анатоль Радзинович; композитор Войцех Килар.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Золотницкий; звукооператор дубляжа А. Западенский.

Автор русского текста Р. Гришаев; редактор П. Павлов.

Главные роли исполняют и дублируют: Михал — Януш Гайос (дублирует Р. Панков), его мать—Ришарда Ханин (Н. Зорская), Тереза — Иоанна Щербиц (Ю. Бугаева), Зыга — Тадеуш Ломницкий (Б. Кордунов).

«Полный вперед!», 9 ч.

Производство творческого коллектива «Кадр», Польша.

Авторы сценария: Ева Шуманьска, Станислав Ленартович; режиссер Станислав Ленартович; операторы: Тадеуш Вежан, Ежи Ставицкий; художник Ян Грандыс; композитор Войцех Килар.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Гончарова; звукооператор дубляжа В. Дмитриев.

Автор русского текста Р. Гришаев; редактор Л. Железнова.

Роли исполняют: Збигнев Цибульский, Тереза Тушиньска, Здислав Маклакевич, Кшиштоф Литвин.

Роли дублируют: В. Ферапонтов, В. Чаева, Ю. Саранцев, В. Прокофьев.

«Преступник оставляет след», 9 ч.

Производство творческого коллектива «Ритм», Польша.

Автор сценария и режиссер Александр Стибор-Рыльский; оператор Курт Вебер; художник Ян Грандыс; композитор Войцех Килар.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Е. Арабова; звукооператор дубляжа А. Беляев.

Автор русского текста М. Михелевич; редактор К. Никонова.

Роли исполняют и дублируют: поручик Лотар — Тадеуш Шмидт (дублирует А. Алексеев), Наталья — Кристина Миколаевска (Р. Макагонова), Госька — Ива Млодницка (О. Красина), Регина — Барбара Стеелович (С. Вершинина), Климчук — Иозеф Нальберчак (А. Тарасов), Серый — Анджей Хрыдзевич (В. Подвиг), Нурт — Ежи Качмарек (О. Голубицкий), майор — Тадеуш Калиновский (Н. Граббе), Ромек — Владислав Ковальский (В. Ферапонтов), Родецкий — Збигнев Цибульский (А. Кузнецов).

«Вестерплатте», 10 ч.

Производство творческого коллектива «Ритм», Польша.

Автор сценария Ян Юзеф Щепаньский; режиссер Станислав Ружевич; оператор Ежи Вуйцик; художники: Тадеуш Выбулт, Войцех Кшиштофяк; композитор Войцех Килар.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Андриевский; звукооператор дубляжа Д. Белевич.

Автор русского текста Ф. Каплан; редактор Л. Железнова.

Роли исполняют и дублируют: майор Сухарский — Зигмунд Хюбнер (дублирует Ф. Яворский), капитан Домбровский — Аркадий Базак (В. Ковальков), хорунжий Грычмак — Тадеуш Шмидт (В. Авдюшко), взводный Будер — Юзеф Новак (Э. Бредун), капрал Груджиньский — Тадеуш Плучиньский (Р. Чумак).

«Бич божий», 7 ч.

Производство творческого коллектива «Старт», Польша.

Автор сценария и режиссер Мария Каневска; оператор Адольф Форберт; художник Ежи Грошанг; композитор Войцех Килар.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Ю. Васильчиков; звукооператор дубляжа З. Карлюченко.

Автор русского текста Е. Роом; редактор П. Павлов.

Главные роли исполняют и дублируют: Фелек Рашевич — Ремигиуш Заржицкий (дублирует Вова Рубиновский), Павел, его брат — Станислав Микульский (А. Белявский), мать Фелека и Павла — Барбара Драпинска (В. Караваева), Ханя, невеста Павла — Пола Ракса (Р. Макагонова), директор комиссионного магазина — Мария Каневска (А. Панова), доктор — Ежи Пшибыльский (Б. Иванов).



«Семь песен

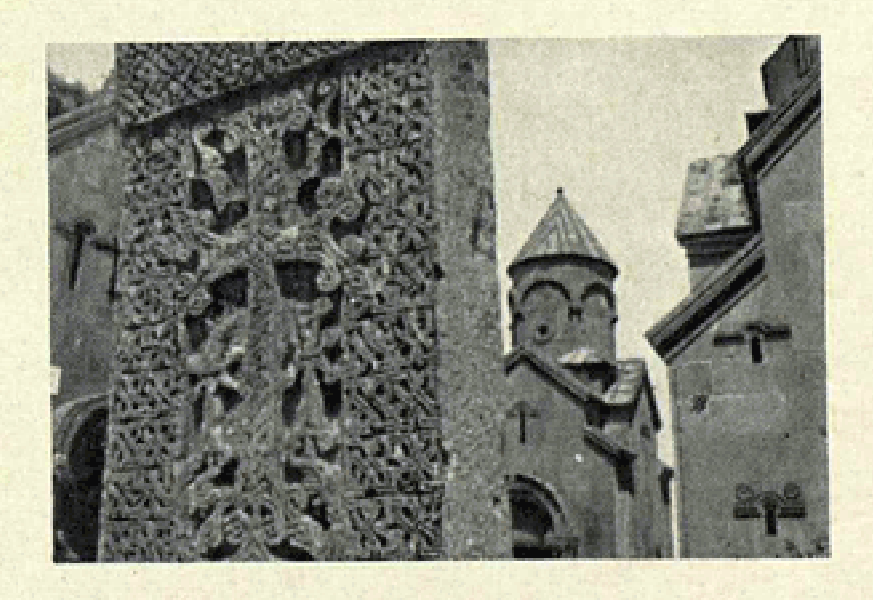
об Армении»



Авторы сценария Г. Эмин и Г. Мелик-Авакян. Режиссер Г. Мелик-Авакян. Главный оператор А. Явурян. Композитор Д. Тер-Тетевосян. Ереванская студия хроникально - документальных фильмов, 1967.



На зональном кинофестивале республик Закавказья и Украины, проходившем в Ереване, фильм был удостоен диплома I степени и приза «Прометей». На III Всесоюзном кинофестивале в Ленинграде ему присуждена вторая премия по разделу хроникально - документальных картин.



Принимается подписка

на литературно-критический теоретический иллюстрированный журнал

искусство КИНО

Журнал публикует:

сценарии советских и зарубежных авторов;

статьи по теории и истории советского и зарубежного киноискусства, очерки о творчестве режиссеров, операторов, актеров, кинодраматургов;

рецензии на советские и зарубежные кинофильмы;

статьи по вопросам телевидения;

статьи и заметки о кинолюбительстве;

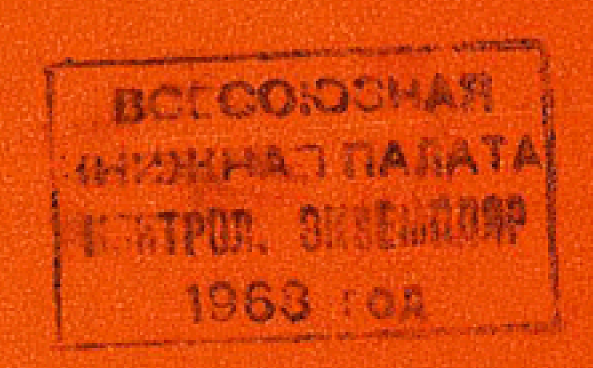
информацию о новостях киноискусства в СССР и за рубежом;

портреты советских и зарубежных киноактеров в лучших ролях;

кадры из новых фильмов, эскизы кинохудожников;

библиографию, документы, публикации, материалы по истории мирового кино и т. д.

Индекс 70402



искусство КИНО

Подписка на 1968 год принимается в пунктах подписки Союзпечати, почтамтах, конторах и отделениях связи, общественными распространителями печати на заводах и фабриках, в колхозах, совхозах, учебных заведениях и учреждениях.

Подписная цена:

на месяц 1 руб.,
на год 12 руб.